جامعة عبد الملك السعدي

منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بتطوان

سلسلة رسائل وأطاريح جامعية

قصص الأطفال بالمغرب



محمد أنقار

قصص الأطفال بالمغرب

محمد أنقار

قصص الأطفال بالمغرب

تأليف : محمد أنقار

الطبعة الأولى :1998

السحب : مصلحة الطباعة - للا شافية رقم 20- الهاتف :371010 .طنجة

صورة الغلاف : محمد أنقار

رقم الإيداع القانوني :152-1998

منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان

توضيحات لابد منها

هذا الكتاب في الأصل رسالة جامعية تقدمت بها إلى كلية الآداب بفاس بتاريخ 1984، أنجزتها بإشراف الدكتور إبراهيم السولامي قصد الحصول على دبلوم الدراسات العليا. وكان العنوان الأصلي للرسالة هو «فن قصص الأطفال بالمغرب: 1947-1979». وشارك في مناقشتها الدكتوران محمد السرغيني وعلي حمودان.

يعالج هذا الكتاب أدبية القصة النثرية بوصفها جنسا من بين أجناس أدب الأطفال، ويستبعد القصص الشعرية المركبة من جنسين متباينين، وحكايات الأطفال الشعبية المتداولة بين الصغار عن طريق المشافهة وكذلك القصص المدرسية المباشرة. وإذا كان الطابع العام لهذا الكتاب أدبيا خالصا، فالمعتقد أنه قادر مع ذلك على تكميل الوظيفة التعليمية التي يمارسها كثير من رجال التربية والإعلاميين ومؤلفي الكتب المدرسية في المغرب. إذ على الرغم من أهمية تلك الوظيفة التي بلغت شأوا بعيدا في الاستفادة من الدرس اللساني وجودة الإخراج والطباعة وتقدم وسائط الإعلام والتواصل؛ فإنها لم تفلح بعد في تحقيق الانسجام المنشود بين الطفل المتلقي والنصوص المقررة نظرا لعدم احتفائها الواضح بالبعد الأدبي وبالشروط الجمالية التي تقتضيها قصة الطفل. لذلك كانت قيمة هذا الكتاب متجلية في اقتراحها البديل الأدبي الذي من شأنه أن يجذب القراء الأطفال ويمتعهم إن هو اعتمد إلى جانب روعة الإخراج وجمال الرسوم ودقة التدرج اللغوي والتواصلي.

ولقد أتاحت لي عملية مراجعة الصحافة المغربية منذ مطلع القرن فرصة الوقوف على فترة زمنية يمكن اعتبارها منطلقا لبداية اهتمام المثقفين بقصص الأطفال في المغرب، اهتماما لم يخرج عن إطار القضايا الاجتماعية التي انشغلت بها الحركة الوطنية خلال فترة الحماية لما رأت أن كل الأفراد المكونين للنخبة الاجتماعية (المرأة، العمال، الشباب، الأطفال، الفلاحين، التلاميذ...) يجب أن يحظوا بنصيب من عنايتها. وقد تبلورت هذه الفكرة عمليا لما برزت إلى الوجود «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم» في سنة 1947، وتعززت بصدور مجلة «صوت الشباب المغربي» في السنة نفسها، ثم بمجموعة قصصية لمحمد علي الرحماني في السنة الموالية.

والواقع أن اعتبار سنة 1947 فترة بداية لا يعني أن ما قبلها لم يعرف قصصا وصحافة للأطفال وإنما يعني أن الاهتمام الجدي بقصص الصغار في المغرب لم يبدأ

بدرجة مكثفة وملحوظة إلا مع بداية ذلك التاريخ. أما عن النهاية فقد ارتأيت أن أوقف البحث عند آخر سنة 1979 حيث بلغ الاهتمام بالطفل وأدبه أعلى درجاته بصورة تسمح برصد مدى مساهمة الأدباء المغاربة في إثراء الظاهرة وتسجيل الغاية التي وصل إليها وعيهم بها. ومن المعروف أن إنتاجا قصصيا وافرا قد ظهر بعد تلك السنة إلا أنه لم يحقق إلى الآن الطفرة الجمالية المرجوة. لذا فإن نهاية السنة الدولية للطفل (1979) تظل علامة طبيعية وقف عندها البحث.

ولا يسعني في ختام هذه التوضيحات إلا أن أقدم شكري الصادق للدكتور محمد الكتاني على اهتمامه بهذا الكتاب. كما أشكر الدكتور سيدي محمد ياملاحي قيدوم كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان الذي قبل أن يتبنى هذا العمل ويقترح طبعه على نفقة الكلية فيضع بذلك حدا لقصة عذاب طويل.

الباب الأول

الطفل وقصته

الفصل الأول.

من هو الطفل؟

* <u>صعوبة تحديد مصطلح الطفل.</u>

إن الغاية الأساس التي يصبو إليها هذا البحث هي دراسة فن قصص الأطفال بالمغرب. ومن البدهي أن تبدأ هذه الدراسة بمحاولة الاقتراب من عالم الطفل والطفولة ما دام الإنتاج الأدبي الذي سنهتم به يرتبط ارتباطا وطيدا بالطفل، وما دام الجمهور المتلقي لهذا الإنتاج هو الذي يفرض -بطرق مباشرة وغير مباشرة- على كتاب ذلك الأدب ونقاده شروط الإبداع الضرورية.

تبرز منذ البدء صعوبة التحديد المتكامل للفظة «الطفل». وقد ظهرت بوضوح أبعاد هذه الصعوبة خلال مراجعة الموسوعات والقواميس وكتب أدب الطفل. ذلك أن مصطلح «الطفل» الذي قد تتفق بعض القواميس على تحديد دلالته في لغة ما؛ يمكن النظر إليه من إحدى الواجهات المتعددة حسب الميدان الأدبي أو الفني أو العلمي الذي سيوظف فيه. فالدلالات اللغوية والاصطلاحية لهذه اللفظة في الفن والأدب والفلك والكيمياء وعلم النبات والاجتماع والنفس ووظائف الأعضاء، وفي التاريخ والطب والقانون تؤكد الاتساع الهائل الذي تستعمل في دائرته لفظة الطفل. لذلك فقد يهون الأمر عندما يتجه القصد إلى تحديد طبيعتها في واحد من تلك الميادين، أما البحث عن مفهوم محدد من شأنه أن يضفي على المصطلح صفة الثبات فإنما يعني تأكيد الصعوبة التي أشرنا إليها قبل قليل.

لقد تعاملت كثير من المصادر العربية القديمة مع لفظة «الطفل» من جانب لغوي أو تشريعي أو تعليمي أو تربوي[1]. ولم تكن طبيعة الطفل في تلك

---

(1) - من ذلك:

* محمد بن منظور (1232-1311م): لسان العرب، دار المعارف بمصر، ج 4، ص 2681-2683.

* عبد الرحمن بن خلدون (1332-1406م): المقدمة (البابان الخامس و السادس خاصة)، مكتبة المدرسة و دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1961، ط2.

* محمد بن سحنون (ت: 870م): كتاب آداب المعلمين، تحقيق حسن حسني عبد الوهاب، نشره في طبعة جديدة محمد العروسي المطوي، دار الكتب الشرقية، تونس، 1972.

* علي القابسي (936-1012م): «الرسالة المفصلة لأحوال المتعلمين وأحكام المعلمين والمتعلمين»، نشرها أحمد فؤاد =

الجوانب مقصودة لذاتها، لذا يصعب الظفر فيها بملامح متكاملة. وقد تجاوزت بعض المعاجم العربية الحديثة والمعاصرة تلك الثغرة، وقدمت المصطلح في ميادين اللغة وعلم التربية وعلم الطفل Pédologie وعلم نفس الطفل، إلا أنها لم تعمل، من ناحية أخرى، على تكثيف مفهوم واحد للمصطلح مشتق من كل تلك الميادين[2]. ولا تجدي بعض الموسوعات والمعاجم الفرنسية بدورها في إعطاء تصور متكامل للمصطلح[3]، فهي إذ تؤرخ للفظة وتحدد استعمالاتها الهائلة في اللغة الفرنسية، تكتفي بالإشارة إلى أن الطفل هو ذلك «الكائن البشري الذي يعيش سن الطفولة»[4]. ولا شك في أن هذا التعريف فيه قصور واضح.

* __فاروق اللقاني:__

تتجاوز بعض كتب أدب الأطفال الوقوف عند طبيعة الطفل لكي تسهب في عرض خصائص مراحل الطفولة. ومنها من حاول تسليط الضوء على جانب من تلك الطبيعة في سياق الحديث عن أدب أو ثقافة الأطفال. ومن ذلك ما ذكره فاروق اللقاني في تحديد من هو الطفل حيث أشار إلى أننا «عندما نقارن بين الإنسان وغيره من الكائنات الحيوانية الأخرى نجد أنه لا يصل إلى مرحلة النضج إلا بعد فترة طفولة تعد طويلة إذا ما قورنت بالفترة التي يمر بها الحيوان لكي يصل إلى مرحلة النضج والاعتماد الكامل على نفسه في حياته. ويرجع العلماء السبب في ذلك إلى عدم وجود غرائز لدى الإنسان تساعده على التكيف السريع مع بيئته. ففي حالة الحيوانات، نجد كلا منها يستعين بغرائزه في بناء مسكنه، وفي قتل الحيوانات المعادية وفي الحصول على طعامه بنفسه، وهذا ما لا نجده عند الإنسان، مما يجعله بحاجة إلى أن يعيش مرحلة طفولته فيتجمع عائلي يزوده بالطعام

= الأهواني ضمن كتاب: التربية في الإسلام أو التعليم في رأي القابسي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1955، ص 267-347.

* أحمد بن عرضون (ت:1584م): مختصر مقنع المحتاج في آداب الأزواج، (خاصة القسم الثالث المتعلق برياضة الولدان). مخطوط بالمكتبة العامة بتطوان تحت رقم 533م.

(2) - انظر في ذلك على سبيل المثال:

* جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973، ص 22-23.

(3) - انظر على سبيل المثال:

LAROUSSE DE XXeme SIECLE. PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE PAUL AUGÉ. TOME3. LIB. LAROUSSE. PARIS. PP.162-165.

PAUL ROBERT: PETIT ROBERT. ED. LE ROBERT. PARIS. 1981. P.641. - (4)

والحماية اللازمة.

غير أنه إذا كان الخالق قد حرم الإنسان من بعض ما زود به سائر الكائنات الحية الأخرى، إلا أنه قد عوضه عن ذلك بما هو أثمن وأرقى مما حرم منه. فقد حرر الله الإنسان من تحكم الغرائز، وعوضه عنها بمخ ما زال العلماء يحارون في كنه تكوينه وتعقد وظائفه»[5].

وهكذا تفيدنا هذه الإشارة في أن من خصائص الطفولة لدى الإنسان طول مدتها الزمانية، من دون أن تحاول تجاوز ذلك إلى تحديد ماهية الطفل أو الطفولة.

* علي الحديدي.

لا يطمح علي الحديدي إلى إعطاء تعريف محدد لمصطلح الطفل، ويكتفي بالإشارة إلى أن «الطفولة في عالمنا الحديث أصبحت تعد مرحلة وجود مهمة في ذاتها ولذاتها، ولم يعد الطفل مجرد مراهق صغير، أو مجرد كائن في طريقه إلى مرحلة المراهقة، بل كل خبرة في الحياة لها به اتصال وثيق وعلاقة متينة. وطفل اليوم -طفل الإذاعة والتلفزيون طفل عصر الأقمار الصناعية- لديه قبول ذاتي لكثير من الخبرات، وعنده استجابة للاستمتاع بكل خطوة على درب الحياة الطويل وهو يقف على عتباته ولم تتضح له ملامح الرحلة بعد»[6].

إن هذه الاشارة تقوم أساسا على ربط الطفل الحديث بميدان الخبرات المتطورة؛ وتؤكد خصوصية عالم الطفل وترفض النظر إليه حتى من خلال مرحلة قريبة هي مرحلة المراهقة. وهذه النتيجة لا تكفي وحدها، إلا أنها تمهد، على الأقل، لفهم الطفل بالصورة المثلى التي قد تساعد على فهم أدبه في كثير من الوضوح.

* نادرة عبد الحليم وهدان.

قصدت نادرة عبد الحليم وهدان إلى البحث عن طبيعة الطفولة من خلال تحديد مراحلها، فقررت أن «الطفولة هي ذلك الجزء من الحياة البشرية التي يُبدأ فيها بفتح العيون تجاه عالم غير معروف من قبل. إن حقيقة الموجودات والأشياء والوقائع التي تحدث يوميا تتعرى شيئا فشيئا ويمسك بها الرجال الجدد الذين، إن كانوا صغارا فإنهم قابلون للتحول باتباع نهج تطوري محدد»[7]. هكذا نعاين، مرة

---

(5) - تثقيف الطفل، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1976، ص 24.

(6) - في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، ط. 2، 1976، ص 61.

(7) - NADRA ABDEL-HALIM WAHDAN: LITERATURA INFANTIL EN EGIPTO. IN STITUTO HISPANO-ARABE DE CULTURA. MADRID 1972. P.26 .

أخرى، شبح الرجولة في تعريف بدأ بداية جيدة، ولكنه رجع القهقرى عندما أكد أن الطفولة المقصودة هنا هي طفولة الرجال الجدد وإن كانوا صغارا. وشتان* بين أن ننظر إلى الأطفال في عالمهم الخاص وأن ننظر إليهم في ارتباطهم بمرحلة لم يصلوا إليها بعد.

ونكتفي بهذه النماذج لنخلص من خلالها إلى أن كتب أدب الأطفال لا تشفي الغليل فيما نحن بصدده. ومن هنا تبرز أهمية بعض كتب علم النفس في تقديم معرفة بطبيعة الطفل تتسم بالعلمية التي تضفي على تلك المعرفة صفتي التماسك والثبات، «تلك المعرفة العلمية المتوصل إليها عن طريق منهج البحث العلمي الذي يمكننا من تحديد خصائص الطفل النفسية وسماته الشخصية وقدراته العقلية، بحسب البيئة وظروفها والمرحلة النامية وتغيراتها»[8].

* جان شاتو.

في هذا الإطار يثير جان شاتو هذا السؤال الكبير: «من هو الطفل؟». وقبل أن ينتهي إلى الجواب المحدد يناقش مجموعة من الاحتمالات[9]: فإذا قلنا إن «الطفل هو الرجل الصغير» كان هناك من سيرد إن «القامة» لا تصلح لتمييز الطفل، فكم من الرجال القصار والأقزام هم قصيرو القامة، ومع ذلك فإنهم يحسبون في عداد الرجال. وإذا قلنا إننا نستطيع تمييز الطفل عن طريق النظر إلى تركيبه الجسمي؛ أجبنا إنه ليس هناك شكل جسمي واحد للطفولة بل شكلان، كل منهما خاص بأحد الجنسين البشريين. وإذا قلنا إن الطفل هو الكائن البشري الذي يتميز بسمات فيسيولوجية محددة؛ أجبنا إن هذه السمات ستبرز لنا عدة «طفولات» وليس طفولة واحدة. فالتحول الغذائي في جسم طفل السنة الخامسة ليس هو نفسه لدى طفل الإثنتي عشرة سنة. وإذا قلنا إن «الطفل هو الكائن الذي ينمو» على عكس «الرجل» الذي تكون قامته قد اتخذت شكلها التام؛ أجبنا إن في هذا التعريف تعميما كبيرا، فالحيوان الصغير هو الآخر كائن ينمو. وإذا حاولنا أن نزيد التعريف السابق تحديدا وقلنا إن «الطفل هو رجل مقبل، وإنه رجل ينمو» أجبنا إن المقصود

---

(8) – صلاح مرحاب: «البحث في منهجية معرفة الطفل». ضمن: أعمال ندوة الطفل (التربية والتغير الاجتماعي) المنعقدة بالمدرسة العليا للأساتذة (جامعة محمد الخامس) الرباط: من 05/28 إلى 1979/06/02. منشورات رئاسة جامعة محمد الخامس، ص 199.

(9) - JEAN CHATEAU: " QU'EST CE QU'UN ENFANT?". IN: PSYCHOLOGIE DE L'ENFANT. PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE MAURICE DEBESSE. LIB. ARMAND COLIN. 1956. ED. BOURRELIER. PP.18-21

ليس هو تعريف الرجل بل تعريف الطفل.

تبعا لكل ذلك، يرى جان شاتو ضرورة تجاوز المعطيات الفيسيولوجية ، والإشارة إلى أن ما يميز الطفل قبل كل شيء هو أساليب سلوكه وتصرفاته، بحيث يمكننا تحديد تصرفات نوعية خاصة بالطفولة. فسلوك الطفل مضطرب على عكس سلوك الراشد الذي يعتمد على موضوع أو قاعدة. وسلوك الطفل لا يخضع لعمل أو توقيت محددين، فلا عمل حقيقي له، ومع ذلك فهو يستطيع أن يلعب ويحلم. ومن هنا يمكن القول إن العمل الذي يميز طفولة هذا الرجل الصغير هو اللعب. ولعب الطفل يختلف عن لعب الحيوان. فالطفل عادة يحاول في لعبه تقليد الراشد حيث يمكننا رؤيته يقوم بدور «الأم» أو «المعلمة» أو بدور «الدركيين واللصوص» في مرحلة لاحقة، والطفل بتجديده في لعبه يتجاوز لعب الحيوان المكرور. لذا يمكن أن ندخل في سلوك اللعب لدى الطفل عنصر التفكير التصوري للاختيار.

ويضيف جان شاتو إنه من الواضح جدا أننا إذا عرفنا «الطفل» من حيث نشاطه التلقائي في اللعب فقط كنا نركز حينذاك على واجهة واحدة من واجهات وجوده. فهذا اللعب يرتبط مثلا بنوع من المعرفة التي يجهلها الحيوان من ناحية، والتي تتميز عن معرفة الراشد من ناحية أخرى. ونظرا لهذه الاعتبارات يبدو من غير الكافي تعريف الطفل من زاوية اللعب بصفته نشاطا يتجه نحو المعرفة. ولا يبرز هذا النقص في التعريف لأن الراشد يلعب أيضا، لكن بصورة مغايرة، بل لأن المعرفة لدى الطفل هي من نوع خاص.ويبدو أنه من الممكن تفادي ذلك النقص بالتوضيح الجيد لعنصري «اللعب» و«المعرفة» اللذين يقوم عليهما التعريف توضيحا يتخذ طريق مقابلتهما بين الطفل والراشد:

فاللعب عند الراشد هو قبل كل شيء نوع من الاستراحة من العمل على عكس ما هو الأمر لدى الطفل. أما فيما يتعلق بالمعرفة فإنها تمثل عند الطفل نوعا من «التمركز على الذات Egocentrisme». كما أن معرفته ليست منتظمة مثلما هي لدى الراشد، بل إنها حسب ما يقول هنري فالون Henri Wallon (1879-1962)، معرفة ذات عناصر معزولة فيما بينها «En Ilots» مما يجعل الطفل يقع في التناقض بسهولة. صحيح أن الراشد يقع في مثل هذا التناقض عندما يقارن بين تأكيدين مختلفين، ولكن هذا التناقض يستمر حتى لدى الطفل الذي لا يقوم بمثل تلك المقارنة.

ومع ما ذكرناه، يتابع جان شاتو، فإن الفروق السابقة تظل غير كافية؛ فكم من

الراشدين نجدهم متمركزين على ذواتهم، محتفظين بمعرفة ذات عناصر معزولة عن بعضها بعض. كما أننا لا نتدخل دائما للقيام بتنظيم كامل لأفكارنا، إضافة إلى أننا نملك «معارف» لا «معرفة وحيدة». ولهذه الاعتبارات وجب أن نبحث في المشكلة من زاوية أخرى.

يرى جان شاتو أنه إذا كان «محتوى Contenu» مختلف أنشطة الطفولة لم يهد إلى ما نصبو إليه؛ فلماذا لا ننطلق هذه المرة في البحث من زاوية الإطار المشتمل على ذلك المحتوى:«Contenant» بمعنى أن نبحث في تلك القوة التي تنظم المعارف وتتحكم في الألعاب لدى الأطفال؟. وإذا كنا لا نستطيع تعريف الطفل بالنظر إلى ذلك التقطع الذي يظهر في نشاطاته وأفعاله، أي فيما له «Son avoir»؛ فلماذا لا نعرّفه من زاوية وجوده «son être» أي من ناحية المبدأ الذي يتمركز وسط كل هذه الاعتبارات؟. إن الطفل هو الفرد الذي يعطي معنى لكلمة «أنا: Je»، وحتى قبل تلك الفترة التي تمتد من منتصف السنة الثانية إلى أزمة السنة الثالثة، يمكن أن نعتبر أن في الطفل ما يشبه قوة متقدمة تخطط مسبقا لـ«أنا المستقبل Je Futur». وبهذا الاعتبار فالطفل هو قوة تتقدم. إنه حركة إلى الأمام. وبتعبير أفضل، إنه اندفاع.

ويشير جان شاتو إلى أننا نعثر من دون شك على الاندفاع نفسه عند الراشد، إلا أن اندفاع الطفل يتجه إلى الأمام، وهو اندفاع يكون منذ البداية وظيفيا وفيسيولوجيا، ثم يتحدد بسرعة حسب مثال الراشد. يقول كلاباريد E.Claparede «إن الطفل هو مرشح لحياة الرشد». فالطفل يجد نفسه مستعبدا في عالم الكبار الحقيقي والجدي، مما يدفعه لدخوله بأقصى ما عنده من جهد. وفي مرحلة ما قبل التمدرس يحاول الطفل مساعدة أمه، وفيما بعد يحاول أن يتعادل مع الكبار، ويود أن يحدد مكانه في هذا المجتمع الطفولي الذي ينظمه الراشدون.

وأكيد أنه سيكون من الخطإ الاكتفاء بالقول إن الطفل هو ذلك المجهود المتجه نحو الرشد فقط. وفي الواقع فإن اندفاع الطفولة هو اندفاع مفتوح ومرن جدا. وإذا كان الطفل يتخذ من أخيه الأكبر في الأسرة مثالا يقلده، فلأنه لا يجد في كثير من الأحيان مثالا آخر في متناوله. ولكنه، وفي الظرف المناسب، يحسن ابتداع أنشطة لا يكون للراشد أي نصيب فيها.

هكذا ينتهي جان شاتو إلى جواب يطمئن إليه عندما يذكر أن

الطفولة يمكن أن تعرّف بصفتها اندفاعا إلى الأمام، وانطلاقا نحو آفاق عدة، ومجموعة مقاصد، وباعتبارها جرأة. وهذا الاندفاع سوف يخضع فيما بعد للبنى الاجتماعية، ومع ذلك تظل الطفولة هي مرحلة العمر السعيد حيث يبقى الاندفاع القديم بعيدا عن الإلجام والإجبار، كأنه يتجه نحو بلدان معروفة. الطفولة إذن هي عمر الأمل والأحلام. ويعقب جان شاتو إننا إذا أخذنا بهذا الاعتبار فسوف نجد أطفالا كثيرين بين الراشدين، وهذا صحيح. فأن يكون الإنسان إنسانا حقيقيا يعني أن يظل محتفظا بشيء من الطفولة. لكن حتى عند الرجل الذي يظل طفلا توجد ضرورات تقنن الاندفاع وتكيف السلوك، أما الطفل الذي هو طفل فإنه لا يعرف قسوة الحياة ولا هم الأجر اليومي ولا قيمة الزمن.

إن النتيجة الحاسمة التي ينتهي إليها جان شاتو في تعريفه لطبيعة الطفل الأساسية ترتبط بمفهوم الاندفاع المتجه إلى الأمام وفق مجموعة من الشروط. ويبدو أن هذا الباحث يتجه أساسا إلى تعريف ما هو ثابت بين كل أنواع «الطفولات» الممكنة، وأنه لا يرفض خصائص النمو التي تميز أعمار الطفولة حسبما يمكن أن يظهر للوهلة الأولى وإنما يعتبر هذه الخصائص معطيات متحولة لا تسمح بضبط الخط الثابت في تلك الأعمار.

* <u>نمو الطفل وقوانينه.</u>

بدهي أن حركة الاندفاع التي انتهى إليها شاتو؛ ترتبط بموضوع النمو وحالاته، وهو الموضوع الذي يمثل محورا بارزا في علم نفس الطفل، كما أنه بفيد كثيرا في تحقيق كتابة وفهم سليمين لقصص الأطفال. والنمو كما يقول اسكنر Skinner « عملية دينامية تنطوي على استمرار التوافق الذي هو البحث عن الهدف»[10]، وهو عملية شاملة تتناول كل مكونات كيان الطفل وتتحكم في هذه العملية مجموعة من القوانين يمكن تلخيص أهمها فيما يأتي:

1- النمو كيفي وكمي معا. والكيف والكم لا ينفصلان. مثال ذلك تحول الجهاز

---

(10) - كمال دسوقي، النمو التربوي للطفل والمراهق، دار النهضة العربية، بيروت، 1979، ص 12.

الهضمي للطفل من تمثل السوائل إلى هضم الطعام وتحويله إلى عصارة يتمثلها، وما يعود به هذا على الطفل من فائدة تستلزم اختيار الطعام الملائم لصحته[11].

2- النمو عملية مطردة ومنظمة. والجهاز الإنساني يحمل في باطنه دوافعه إلى التقدم والارتقاء. أما أن النمو عملية منظمة فدليلها تلك المبادئ العامة التي تجعلنا نتوقع للطفل الجديد ما سبق أن حدث لمواليد سابقين[12].

3- إيقاع النمو ليس مستويا في الزمان[13].

4- اختلاف معدل نمو الأعضاء باختلاف مظاهره[14].

5- إن معدل النمو ونمطه يمكن أن تغيرهما ظروف من داخل الجسم وخارجه[15].

6- النمو محدود في بدايته ونهايته بزمان ومكان معينين[16].

7- النمو عملية معقدة، وكل مظاهرها الانفعالية والاجتماعية والجسمية مرتبطة ارتباطا وثيقا[17].

8- كل طفل ينمو بطريقته الخاصة وفق قانون الفروق الفردية، ومن هنا خطورة قياس مظاهر نمو الأطفال أو تصنيفهم حسب العمر الزمني[18].

هكذا نستنتج من مجموع تلك القوانين الخطة العامة التي يتم نمو الطفل في إطارها حتى مرحلة الرشد. وتثير بعض مصادر علم نفس الطفل الانتباه إلى مشكلة اختلاف الباحثين في تحديد مجموع مراحل النمو وطبيعتها. ولعل وعي ذلك الاختلاف من قبل كاتب قصص الأطفال وناقدها يساعد بجلاء على إدراك الاختلافات النوعية القائمة بين قصة وأخرى ثم تعليلها. ونظرا إلى هذه الأهمية، نوجز فيما يأتي أبرز التيارات التي عرفها علم النفس في هذا الصدد:

* <u>هنري فالون.</u>

شكلت المادية الجدلية عند فالون الإطار العام لمنهج تعامله مع نمو الطفل. وهو يرى إمكانية تفسير تطور النمو بالنظر إلى تاريخ التفاعلات بين المظاهر المتناقضة

---

(11) - نفسه، ص 25.

(12) - نفسه، ص 25-26.

(13) - نفسه، ص 26.

(14) - نفسه، ص 27.

(15) - نفسه، ص 29-30.

(16) - نفسه، ص 35.

(17) - نفسه، ص 34-35.

(18) - نفسه، ص 32-34.

والقوى المتصارعة في كيان الطفل وكيف «تولد هذه التناقضات في البداية تغييرات كمية كامنة. وتتراكم هذه التغييرات بصورة تدريجية لتؤدي إلى تغييرات كيفية مفاجئة تحدث حالة جديدة نوعيا. ويرى فالون أن نمو الطفل يخضع هو أيضا لهذه القواعد العامة. وذلك أن التناقض الجدلي يلعب في نظره الدور الأساسي في هذا النمو. ويقوم هذا التناقض بين الطفل والوسط، بين العوامل البيولوجية والعوامل الاجتماعية، بين الفرد والمجتمع. وإن هذه الصراعات هي التي تجعل نمو الطفل في نظر فالون نموا متقطعا»[19]. ومع هذا فإن ذلك التقطع لا يعني انفصاما بين المحطات التي يمر بها الطفل خلال نموه. لذا كان «ضد الطبيعة معاملة الطفل بطريقة تجزيئية. فهو يكون في كل سن، مجموعا أصيلا غير قابل للتفكيك»[20].

* جان بياجي.

أما النمو عند بياجي Jean Piaget (1896-1980) فهو سلسلة متصلة الحلقات، حيث تعتبر كل مرحلة امتدادا للمرحلة السابقة وتمهيدا للاحقة. وهذا يعني أن النمو متدرج مستمر ولا يقوم على مبدأ التعارض أو التناقض والتأزم كما هو الحال مثلا عند فالون. وفيما يتعلق بالتطور العقلي، فإن عملية بناء تتم في كل مرحلة، وتتطور في المراحل اللاحقة منتقلة من حال الغموض والتوازن الضعيف أو المختل إلى حال الوضوح والتوازن والتكامل[21].

* أرنلد جزل.

أما أرنلد جزل Arnold Gesell (1880-1961) -وهو واحد من أئمة علم النفس التكويني- فقد أشار في كتاب «الطفل من الخامسة إلى العاشرة» إشارة عابرة إلى مراحل النمو دونما تحديد واضح لخصائص كل منها[22]. وقد اهتم في الجزء الأول من ذلك الكتاب بدراسة مظاهر نمو الطفل وعلاقته مع الآخرين منذ الولادة حتى السنة العاشرة انطلاقا من السمات المميزة لكل سن على حدة، ثم عاد في الجزء الثاني ليأخذ كل سمة من سمات النمو ويتتبعها في مختلف أعمار الطفل حتى

---

(19) - كمال بكداش، رالف رزق الله، مدخل إلى ميادين علم النفس ومناهجه، دار الطليعة، بيروت، 1981، ط1، ص103.

(20) - HENRI WALLON: L'ÉVOLUTION PSYCHOLOGIQUE DE L'ENFANT. ARMAND COLIN. PARIS. 1968. P. 200.

(21) - غسان يعقوب، تطور الطفل (عند بياجيه)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980، ص 154-155.

(22) - أرنلد جزل وآخرون، الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ترجمة عبد العزيز جاويد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1956، ج1، ص 16.

العاشرة. وإذا كانت هذه الخطة لا تسمح بتمثل خصائص النمو في كل مرحلة على حدة، فإنها تكشف عن رؤية المؤلف وزملائه إلى «طبيعة السلوك من وجهة نظر النضج وأهميته من زاوية نظر الثقافة»[23]. وهذه النظرة الثقافية إلى النمو ومراحله هي التي ستحظى بعنايتنا في هذا الفصل.

* **مراحل نمو الطفل.**

من النماذج السابقة يتضح التباين العميق بين علماء النفس تجاه مسألة النمو ومراحله. وقبل الشروع في بسط خصائص كل مرحلة من مراحل الطفولة، نؤكد مرة أخرى أن النمو وحدة مترابطة وغير قابلة للتفكك، وأننا إذ نجزئ تلك الوحدة إلى «محطات» فإنما لتقريب جدلية العلاقة القائمة بين الطفل وقصته، وتجسيدها تجسيدا يجعلها قابلة للتمثل.

المرحلة الأولى: من الولادة إلى نهاية السنة الثانية. وسوف نتجاوز ذكر خصائص هذه المرحلة لأن الطفل لا يملك خلالها إمكانيات كبيرة للتعامل معه قصصيا، وإن كان «مقياس السمع والتكلم» يشير إلى أن طفل نهاية السنة الأولى، يستطيع أن «يصغي للحكايات والقصص»[24]، ومع ذلك فإنه لا يكون مهيئا للاستمتاع بها. يقول علي الحديدي إن «الطفل عادة يبدأ في الاستمتاع بسماع القصة حين يبلغ الثانية من عمره، ويبدأ كذلك في الابتهاج بالقصص من أجل معانيها»[25]. ونعتقد أن في هذا القول مبالغة. فالطفل في هذه المرحلة قد «ينصت إلى مجموعة جمل في حكاية أو قصة قصيرة جدا، وقد يبتهج لما ينصت إليه، ولكن مصدر هذا الابتهاج لن يكون هو تلك المعاني التي تشير إليها القصة وإنما سيكون إيقاع بنائها وطريقة تنغيم لغتها، وتشخيص حركاتها التي قد يقوم بها القارئ الراشد. وتلك خصائص تشترك فيها القصة مع ألوان أدبية أخرى كالأغنية، والكتب المصورة التي نراها أكثر جدارة بأطفال هذه الفترة من القصص والحكايات المكتوبة.

المرحلة الثانية: من بداية السنة الثالثة إلى نهاية السنة الخامسة. وتسمى مرحلة ما قبل المدرسة أومرحلة الطور الواقعي المحدود بالبيئة. وفيها يستمر بوضوح نمو الطفل جسميا من حيث الوزن والطول. وطفل الثالثة يسيرمنتصبا معتمدا

---

(23) - نفسه، ج2، ص 5.

(24) - كمال دسوقي، النمو التربوي للطفل والمراهق، ص 532.

(25) - في أدب الأطفال، ص 85.

على قدميه في ثقة وخفة حركة، وهو يؤثر المشي على الجري، ويستطيع الوقوف لحظة على قدم واحدة. وفي السنة الرابعة يستمرئ أوجه النشاط التي تتطلب التوازن. وفي الخامسة تزداد سهولة النشاط البدني العام والسيطرة عليه كما يظهر اقتصاد في الحركة، وهو يحب أن يبعث الحياة في القصة بالحركات. ومن حيث المهارة اليدوية يقبل أطفال هذه المرحلة على الرسم بغزارة. وربما استطاع طفل الثالثة أن يقرأ عن طريق الفهم صور الكتاب[26].

من ناحية النمو العقلي تكون معظم كلمات الزمن الأساس ضمن مفردات طفل الثالثة، فهو يستخدم كلمات كثيرة للماضي والحاضر والمستقبل، وغالبيتها تكون للمستقبل، ويستمر ذلك حتى في السنة الرابعة مضيفا إليها كلمات جديدة. وفي السنة الخامسة يستطيع الطفل تسمية أيام الأسبوع، ولكنه لا يستطيع أن يتصور نفسه غير حي، أو أن من عاش قبله كان يوجد. وطفل الثالثة يملك فكرة محدودة عن الفضاء المكاني، وهو يستطيع ذكر الشارع الذي يسكنه، ولكنه لا يعرف الرقم عادة، إلا أنه في الرابعة يستعمل كلمات عن المواقع بدقة أكثر وفي تراكيب. وفي سنته الخامسة يكون الطفل واقعيا وحرفيا جدا متركزا في بؤرة «هنا والآن»؛ يهتم بالمدن والأقاليم البعيدة إذا كان فيها من يعرفه. والطفل في سنته الثالثة يصغي عند التفاهم معه لمقتضيات العقل، ويبدي اهتماما بمحادثات الكبار، وفي سنته الرابعة يتكلم كثيرا جدا ويتحدث مع رفاقه من وحي خياله، وقد يقول إنه يفكر بفمه ولسانه، وفي سنته الخامسة تستمر أسئلته الكثيرة ويبدو أنه يبحث حقا عن المعلومات، وإن كان يجد صعوبة في التمييز بين الحقيقة والخيال[27]، بل إنه يفسر بعض الأمور أو الأنشطة عن طريق الإحيائية والنزعة الاصطناعية والحدس كما يرى جان بياجي[28].

وحتى نهاية السنة الثالثة تكون فكرة الطفل عن الموت ضئيلة جدا أو معدومة، إلا أن إدراكه لها في صورة محدودة جدا يبدأ في الرابعة، ويزداد هذا الإدراك دقة وتفصيلا في الخامسة: فالموت نهاية، والميت لا يقدر على الحركة، والموت مرتبط بالسن، فالغالب أن يموت الكبار أولا. ومع ذلك فالطفل لا يفهم الموت على حقيقته، ولا يشعر به عاطفيا[29].

---

(26) - أرنلد جزل وآخرون، الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ج 2، ص 14-19.

(27) - نفسه، ص 251-259.

(28) - JEAN PIAGET: SIX ÉTUDES DE PSYCHOLOGIE. DENOEL/GONTHIER.GENEVE-1964. PP.25-43.

(29) - أرنلد جزل وآخرون، الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ج2، ص 263.

يكون طفل الثالثة، من حيث النمو الانفعالي، ضابطا لنفسه، فهو يظهر محبته في اعتدال، وقد يغار من إخوته الصغار، ويستطيب الفكاهة المتسمة بالصداقة. إلا أنه يعرف في منتصف السنة الثالثة حالة عدم قرار جديدة، فتتزايد مخاوفه وأحلامه المرعبة ويعيش عيشة خيال محكمة التفاصيل يداخلها كثير من الانفعال. ويبدو في سنته الرابعة كثير التشاجر والمجادلة وربما أخذته الغيرة من رؤية أمه وأبيه معا، تبهجه المبالغة، ويسب ويتوعد. وهو يبدو في سنته الخامسة -على رغم مقاومته- جادا واقعيا حرفيا ذا شعور قوي نحو الأسرة يحب أن يكون معها، فيه حب استطلاع وتطلع إلى المعلومات[30]. ومن حيث الاهتمام بالجنس لا يفرق طفل السنة الثالثة بين الجنسين في اللعب وتحاول البنات التبول وهن واقفات كما يفعل الذكور.في السنة الرابعة قد يلعب الأطفال لعبة «الكشف» عن أعضاء التناسل، ويكون هناك لعب بالكلام عن قضاء الضرورة وبالسباب المتصل به. وفي السنة الخامسة يلم الطفل بالفوارق الجسمانية بين الجنسين ولكن اهتمامه بها ليس شديدا. ويظهر الأطفال أكثر استحياء وأقل كشفا لأنفسهم، ومن هنا يتناقص اللعب الجنسي ولعبة الكشف، وفي هذه السنة يكون التمييز بين الجنسين في اللعب قليلا، وإن غلب تكوين «أزواج» من ولد وبنت[31].

وتتغلب على طفل السنة الثالثة والرابعة المخاوف البصرية والسمعية، إلا أن خوفه من الحيوانات والشريرين يقل في سنته الخامسة لتنتابه مخاوف جديدة كخوفه من صوت المطر خاصة في الليل، أو خوفه من ألا تعود الأم إلى المنزل، أو خوفه من السقوط.

يبدأ الأطفال منذ السنة الثالثة في قص أحلامهم بين الفينة والأخرى. وفي السنة الرابعة قد يختلط هذا القص بقصص وهمية. وتزداد مقدرة الأطفال على قص الأحلام بعد ذلك، كما أن كمية الأحلام تزداد. وفي السنة الخامسة يحدث تفاوت في قدرة الأطفال على قص أحلامهم، وتكثر الكوابيس التي توقظهم في الليل وترعبهم وتدور موضوعاتها في الغالب على الحيوانات وخاصة الذئاب، أو على غرباء ذوي ألوان وأشكال غريبة[32].

---

(30) - نفسه، ص 78-79.

(31) - نفسه، ص 117-118.

(32) - نفسه، ص 96-98.

أما من الناحية الاجتماعية فيبدي طفل الثالثة حسنا في معاشرة أمه ومسايرتها. ويغلب أن تكون الأم عادة هي المحبوبة الأثيرة في هذه السن، ولكن الوالد يستطيع أن يقوم بدورها في كثير من المواقف. والطفل أقل تعلقا بأبيه ساعة النوم، وهو قد يحسن معاشرة إخوته الكبار والصغار أحيانا، يحب الكلام مع معلمته على هيئة محادثة، ويود أن يصغي إليها وهي تقرأ القصص. وفي هذه السن يبرز اللعب التعاوني من دون تفريق بين الجنسين أو انتباه إلى الفوارق العنصرية، وإن كان الطفل يمكن أن يخاف شخصا مختلف اللون عنه.

وفي سنته الرابعة ينقل الطفل عن أمه باعتبار أن كلامها حجة، ويفعل كذلك مع أبيه ويفاخر به خارج البيت، إلا أنه يتجاوز الحدود مع إخوته شأنه مع غيرهم. وتظل الأسرة عنده كما كانت في الماضي ذات أهمية واقعية، وهو يتطلع إلى زيارة الأقارب ويحب الخروج في رحلات قصيرة. وهو يحيي معلمته وإن صار الآن أكثر اهتماما بالتحدث إلى الأطفال الآخرين الذين يستمر لعبه معهم بصورة جماعية تعاونية ومتخيلة. وفي سنته الخامسة تكون الأم هي مركز عالم الطفل، وهو يتقبل عقوبتها أحسن مما يتقبلها من أبيه. وتبدي البنات خاصة رقة إزاء إخوتهن الصغار. وفي هذه السن يكون الطفل مغرما بأجداده، ويحب أن يزورهم، ويصغي لجدته تحدثه عن طفولته أو طفولة والديه[33].

إذا ركزنا على جانب النمو الخلقي لاحظنا أن الطفل في الرابعة والخامسة قد يلقي اللوم على الجمادات وعلى أقرب أهله للتنصل من أخطائه، وأنه بين الثالثة والخامسة يستجيب للتعليمات بطرق متفاوتة. وعلى نفس التفاوت تكون حساسيته للثناء واللوم. وهو قادر أن يفهم أن القيود والقواعد ضرورية أحيانا. وفي الخامسة تقتصر حاستا الخير والشر عنده على ما يبيحه الوالدان أو يحظرانه. ومن حيث الملكية يبدأ في الثالثة في إشراك الآخرين في اللعب ويقل اختزانه لها، على أن تفاخره بممتلكاته يتفاوت بين الرابعة والخامسة[34].

وعندما نطل على نمو طفل هذه المرحلة من خلال الجانب اللغوي نرى ازدياد سيطرته على اللغة في سنته الثالثة. فهو يتحكم في الكلمات ويهتم بالجديد منها، وفي سنته الرابعة يبالغ ويفاخر بكلامه ويقص قصصا لا يصدقها العقل، ويسب

---

(33) - نفسه، ص 137-145.

(34) - نفسه، ص 219- 228.

بكلمات نابية. وفي السنة الخامسة يزداد اهتمامه بالكلمات الجديدة ومعانيها، ويعشق أن يقرأ له، وعند اختباره يبدأ باستخدام اللغة في إمعان[35].

لكل ذلك كانت أنسب القصص التي يمكن أن تساير خصائص الطفل في هذه المرحلة الثانية، تلك التي تحتوي على «شخصيات مألوفة من الحيوانات والنباتات، وحوادث عنها، أو شخصيات بشرية مألوفة له كأمه، وأبيه، والأطفال الصغار مثله، على أن تكون لهذه الشخصيات صفات جسمية سهلة الإدراك»[36].

إن خيال الطفل يبدأ في النمو في هذه المرحلة بنوع من التدرج، ثم يظل محدودا بالأشياء التي في بيئته، لذلك كانت «القصص الخيالية ذات الشخصيات الخرافية التي يعرف عنها شيئا حقيقيا»[37] من الأنواع التي يسر بها. «وقصص الأطفال الذين يقتربون من السنة الخامسة لا تحتاج إلى توضيح كامل بالصور كقصص ما قبل هذه السن، لأن الأطفال في هذه المرحلة لديهم معرفة باللغة تكفي لتصوير كثير من الأفكار والخيالات التي ترمز إليها الكلمات»[38]. وترى ميون فالوطون أن شخصية (الدب ميتشكا) الواردة في مجاميع الأب كاستور توافق الأطفال الفرنسيين الذين هم في هذه المرحلة[39]. وفيما يتعلق بالطفل العربي يمكن أن تكون بعض حيوانات سلسلة (روضة الطفل)[40] كأرنبو، وكتكت، وفرفر، والبطة السوداء نماذج قصصية مناسبة له في هذه المرحلة. كما أن بعض كتب (سلسلة البراعم)[41] التي تهيمن فيها الصورة على الكلمة، صالحة لكي يقرأ أطفال هذه المرحلة صورها، وتشرح لهم كلماتها القليلة من قبل راشد.

كما يبدي الطفل في نهاية هذه المرحلة الثانية انتباها خاصا لبعض الحكايات والخرافات القائمة على غايات أخلاقية كالحكاية التي تتحدث عن عاقبة الراعي الكاذب، أو القائمة على موضوع الحيلة كخرافة الثعلب الذي يحتال على جبنة الغراب، إلا أن الطفل لا يدرك كل خلفيات مثل هذه الأنواع القصصية. وانطلاقا

---

(35) - كافية رمضان، تقويم قصص الأطفال في الكويت، مطبعة حكومة الكويت (د.ت)، ص 258-259.

(36) - عبد العزيز عبد المجيد، القصة في التربية، دار المعارف بمصر، 1976، ط7، ص 15.

(37) - نفسه، ص 16.

(38) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 95.

(39)- MION VALLOTTON: L'ENFANT ET L'ANIMAL. ED. CASTERMAN. 1977. P.52.

(40) - سلسلة مصورة وملونة كانت تصدرها دار المعارف بمصر بمساعدة أمينة السعيد ويوسف مراد وسيد قطب. من عناوينها: «أرنبو والكنز»، «كتكت المدهش»، «فرفر والجرس»، «والبطة السوداء».

(41) - تصدرها وزارة الثقافة والإعلام العراقية، من عناوينها: «عندما أسافر»، «لو كنت عصفورا»، «بذرة خرخ».

من هذا الاعتبار، لا نرى طفل هذه المرحلة قادرا على استيعاب مضامين وصور (سلسلة قوس قزح)[42] على رغم توجهها إلى أطفال تتراوح أعمارهم بين أربع وسبع سنوات، وعلى رغم أن الحجم الصغير للسلسلة (9×9 سم) يغري بالتصفح والتطلع.

المرحلة الثالثة: تمتد من السنة السادسة حتى السنة الثامنة. وهي مرحلة تختلف -كسابقتيها- في تسمياتها ومجموع سنواتها، ويمكن تمييزها باسم الطفولة المتوسطة، حيث يدخل الطفل المدرسة الابتدائية، وفيها «تستمر خصائص نمو الطفل في سيرها ويكون الانتقال من مرحلة الطفولة المبكرة إلى هذه المرحلة انتقالا تلقائيا واستمراريا، إذ لا حد يفصل بين هاتين المرحلتين»[43].

وهكذا تستمر القامة في الطول والوزن في الازدياد، وتصبح الحركة كثيرة «الفعالية والنشاط، لذا يطلق أحيانا على هذه المرحلة اسم «مرحلة التبذير الحركي» يميل الطفل فيها إلى التشبه بالمغامرين والأبطال»[44].

من خصائص النمو العقلي في هذه الفترة أن خيال الطفل يصبح إبداعيا تركيبيا ينمو بسرعة وشدة، ويصطبغ إدراكه للعالم الخارجي في مستهل المرحلة بالصبغة الكلية وتجاوز جزئيات الموضوع. ويظل انتباه الطفل قصيرا، مع ميل إلى ما هو عملي، وتستمر فكرته عن العلة والمعلول متسمة بالغموض والإبهام لأن قدرته على التجريد تكون في أول تفتحها[45]. والطفل بعد السابعة «يتوصل إلى إدراك عمله ومدى ارتباطه بعمل الآخرين. وهذا يعني أن تفكير الطفل أو إدراكه قد تطور وتدامج اجتماعيا، وهو بالتالي قادر إلى حد ما على الفهم والمناقشة والحوار مع رفاقه، وقد يعمد أيضا إلى إعطاء الأدلة والبراهين ليؤكد وجهة نظره.. إذن هناك [في رأي بياجي] انتقال من المحورية الذاتية أو الأنوية إلى المركزية الاجتماعية أو التدامج الاجتماعي»[46].

يبدي الطفل في سنته السابعة اهتماما ملحوظا -إلى حد ما- بأسباب الموت ككبر السن والعنف والمرض.وفي الثامنة يخطو ببطء من الاهتمام بالقبور والجنازات

---

(42) – تصدرها دار الفتى العربي بلبنان، من عناوينها: «لعبة القطط»، «الحصان الخشبي»، «غراب بالألوان».

(43) – صبيحة فارس، أدب الأطفال ومراحل النمو، ضمن: «الاتجاهات الجديدة في ثقافة الأطفال»، النادي الثقافي العربي، بيروت، (د.ت)، ص 84.

(44) – نفسه، ص 86.

(45) – نفسه، ص 84-85.

(46) – غسان يعقوب، تطور الطفل (عند بياجيه)، ص 83.

إلى الاهتمام بما يحدث بعد الموت. والطفل في هذا الطور يفهم تماما فكرة الإله بصفته خالقا للدنيا والحيوانات، وربما تصور في سنته الثامنة الموت باعتباره عملا مباشرا من أعمال الإله أو نتيجة للمرض، أو أنه يتسبب عن مرض هو بدوره بمثابة عقاب من الإله[47].

وفي مجال النمو الانفعالي والعاطفي نلاحظ أن علاقة الطفل بأمه في هذه المرحلة هي علاقة حب وعطف، يناقشها ويعاتبها أحيانا ويتحدث معها طويلا. وعلاقته بأبيه علاقة احترام وإعجاب ولا تخلو من الخوف. والطفل يتقبل كلام أبيه من دون مناقشة، لأنه يعتقد أن أباه هو الإنسان الذي يعرف كل شيء، وهو لا يحب أن يفارقه. ويسعده جدا أن يعتز بأسرته.. وللجدة والجد مكانة في نفسه كبيرة. وعلى رغم أن الطفل يرغب في هذه المرحلة بالاستقلال عن الكبار إلا أنه يحب أن يوطد الألفة بينه وبينهم وهو شغوف بالتعرف إلى اهتماماتهم[48].

والطفل قليل الاحساس بالفكاهة في السادسة والسابعة، إلا أنه يستطيبها في سنته الثامنة في الحكايات خاصة التي تدور حول استغفال شخص آخر أو إحراجه[49]. ومن حيث المخاوف نلمس لدى طفل السادسة ازديادا ملحوظا فيها، خاصة الشخصية منها والفضائية، ومن خوارق الطبيعة كالأشباح والساحرات ومن الحيوانات الضارية والكلاب الكبيرة ومن الغابات والحشرات الصغيرة. ويستمر الأمر هكذا إلى أن يقل في السنة الثامنة[50].

وتكون أحلام طفل السادسة مضحكة أو مليئة بالأشباح، لطيفة أو سيئة، مع كوابيس وأحلام حيوانية قليلة. وطفل السابعة تتناقص أحلامه التي لا تسر. أما في الثامنة فتتفاوت الأحلام لدى الأطفال ورغبتهم في قصها[51].

من الناحية الجنسية يبدي طفل السادسة انتباها ملحوظا واهتماما بالفوارق بين الجنسين في بنية الجسم واستفساره عنها. وقد تمارس لعبة «الكشف» عن الأعضاء التناسلية، كما قد تُرتدى ثياب الجنس الآخر. ويبرز لدى الطفل اهتمام بالتزوج بشخص من الجنس المقابل، ويغلب أن يكون من الأقارب. ومع ذلك يظل هناك شيء

---

(47) - أرنلد جزل وآخرون، الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ج2، ص 264-265.

(48) - صبيحة فارس، أدب الأطفال ومراحل النمو، ص 85-86.

(49) - أرنلد جزل وآخرون، الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ج2، ص 80-81.

(50) - نفسه، ص 97-98.

(51)- نفسه، ص 99.

من الحيرة والارتباك في التمييز بين الذكر والأنثى. وطفل السابعة يكون قد أشبع اهتمامه بما بين الجنسين من فوارق في بنية الجسم. وربما كان هذا آخر سن يلعب فيه البنون والبنات معا بغير نظر إلى حدود تفصل بينهما. إلا أن الاهتمام بالجنس يعود بنوع من الشدة مع السنة الثامنة، وإن كان الاستكشاف واللعب الجنسي أقل شيوعا منه في السادسة. ويبدي الأطفال اهتماما باختلاس النظر وبالمزاح البذئ وبالضحك المثير أو بالهمس وكتابة كلمات لها علاقة بالجنس. ويبدأ الجنسان من تلقاء أنفسهما في الانفصال أثناء اللعب[52].

إذا نظرنا إلى النمو الاجتماعي وجدنا طفل السنة السادسة «متركزا حول نفسه أكثر مما ينبغي، ومع هذا فالمدرسة تكسبه بعض الخبرة بأسر الأطفال الآخرين الذين قد تكون لهم معايير ومستويات وطرائق لعمل الاشياء تخالف أسرته، وهنا يحدث شيء من المقارنة»[53]. وطفل هذه السنة «يحب معلمته عادة ويحب أن يجلب لها السرور»[54]، كما يبدي اهتماما ملحوظا «بالمصادقة وبأن يكون له أصدقاء وأن يكون معهم»[55]. وفي السنة السابعة يبرز لدى الطفل الاهتمام القوي بالأسرة، ويستمر لديه مجال المقارنة بينها وبين أسر غيره، ويزداد طابع الشخصية بروزا في العلاقات، ويقل انشغاله وقلقه بشأن الكيفية التي يعمل بها الآخرون الأشياء. وفي سنته الثامنة يبدو الطفل كثير التنبه إلى استجابات الناس، شديد الحرص على أن تسير الأمور في أسرته سيرا صحيحا. وتقل لدى هذا الطفل أهمية المعلمة من الناحية الشخصية بينما تتأكد لديه الروح الجماعية في اللعب[56].

و«العرف الاخلاقي يبدأ بالتغلغل إلى سلوك الطفل اليومي في هذه المرحلة : ومن ثم تنمو القيم في حياته اليومية. ومعنى ذلك أن القيم الأخلاقية لم تزل واقعية، وليست مجردة في ذاتها. فالحكم الاخلاقي المجرد البعيد عن الممارسة والقدرة والخبرة لا يزال بعيدا كل البعد عن مدارك الطفل في هذه المرحلة»[57]. إن الحاسة الخلقية لدى طفل السنة السادسة غير واضحة المعالم، ولا تزال فكرتا الخير والشر

---

(52) - نفسه، ص 118-120.

(53) - نفسه، ص 145.

(54) - نفسه، ص 151.

(55) - نفسه، ص 153.

(56) - نفسه، ص 146-154.

(57) - صبيحة فارس، أدب الأطفال ومراحل النمو، ص 85.

عنده متصلتين إلى حد كبير بأوجه نشاط معينة يقرها أو يستنكرها الوالدان[58]. و«إحساسه بقيود الملكية وحدودها ضعيف، ولذلك يأخذ ما يراه ويحتاجه دون أي اعتبار لمن يملكه»[59]. وفي السنة السابعة «يدرك أن سلوك الشر أو «الإساءة» يفسد الامور»[60]. ويتقوى لديه «شعور بالملكية بالنسبة للاشياء المدرسية» و«يشغل باله ما في الكذب والغش من إثم وخاصة عند أصدقائه»[61]. وفي السنة الثامنة «يفكر في الأشياء من حيث كونها صوابا أو خطأ لا في مجرد كونها خيرا أو شرا فحسب»[62]، وهو كثير الاهتمام بالتملك والممتلكات، وقد يفضي به انسياحه وتوسعه إلى قص القصص التي لا تصدق وإلى التباهي والمفاخرة، بيد أنه يكون قادرا على التمييز بين الحقيقة والخيال[63].

«وذخيرة الطفل اللغوية تبدأ بالاتساع في هذه المرحلة. إلا أن الكلمات لا تعني له شيئا، إلا إذا ارتبطت بخبرة حسية.. إن نمو لغة الطفل في هذه المرحلة يهيؤه الى تعلم لغة القراءة والكتابة ورويدا رويدا تبدأ مفرداته بالانتقال من الحسي إلى المجرد»[64]. ويقوم طفل السنة السادسة في ميدان القراءة «بدور أكثر نشاطا، فبتكرار سماعه للكتب المحببة قد «يقرأ» الحكايات من الذاكرة كما لو كان يقرأ بحق في صحيفة مطبوعة بصوت عال، وهو يهتم أيضا بالتعرف إلى كلمات مفردة في كتب مألوفة وفي المجلات كذلك، ويلذ له رسم الحروف لكي يتهجى كلمات حقيقية...». ويظل هذا الطفل على حبه لقصص الحيوان ولكنه يوسع أيضا دائرة اهتمامه لتشمل الطبيعة[65] وما فيها. «والبنات في هذه السن يتفوقن عادة في القراءة والكتابة والرسم في حين يتفوق الأولاد عليهن في الحساب وفي الإصغاء للقصص»[66]. والعادة أن تتقاعس لدى طفل السنة السابعة المقدرة على التهجي وراء قدرته على القراءة، وهو يستمتع بنسخ الكلمات ولكنه يظل عاجزا عن

---

(58) - أرنلد جزل وآخرون، ج1، ص 225.

(59) - نفسه، ص 229.

(60) - نفسه، ص 225.

(61) - نفسه، ص 230.

(62) - نفسه، ص 226.

(63) - نفسه، ص 230-231.

(64) - صبيحة فارس، ص 85.

(65) - أرنلد جزل وآخرون، ج1، ص 139.

(66) - نفسه، ص 143.

هجائها عن ظهر قلب. وعلى رغم احتمال كرهه ورفضه لتهجي كلمات بأكملها يسره فعلا ذكر الحروف الساكنة التي تبدأ وتنتهي بها الكلمات[67]. ومع أن طفل السنة الثامنة قد يقرأ جيدا فإنه لا ينفق في قراءته بمفرده من الزمن قدر ما كان ينفق في السابعة كما أنه يحب كثيرا أن يقرأ له، بعدما أصبح يتلذذ بسماع أدب الطفولة القديم[68].

أما عن القصص المناسبة لهذه الفترة فإن أكثر المهتمين يجمعون على تلك التي لها علاقة بالسحر والجان والعفاريت وبلاد العجائب والأساطير ما دام خيال الطفل في هذه المرحلة يعرف ازدهارا ملموسا. وربما لهذه الخصية يسمي بعضهم هذه المرحلة بـ«طور الخيال الحر»[69]. ويرى أرنلد جزل في هذا الصدد أن الأولاد الامريكيين بوجه خاص يهتمون في سنتهم السابعة بحكايات البحرية والجيش، وأن البنات يختزن كتبا من نوع قصة هايدي[70] وأن الطفل في سنته الثامنة يحب أن تروى له «مغامرات ماري بوبين العجيبة التي كلها سحر وسخف وعبث. ويهتم كذلك بكتب الرحلات والجغرافية وغابر الأزمان وقاصي الأماكن »[71]. و من ناحية أخرى يستمتع أطفال السادسة والسابعة بالقصص الشعبية وتلك التي تعالج موضوعات العدل وتكوين الجماعات من الأصدقاء في المدرسة والحي، نظرا للإلحاح الذي يبديه الأطفال في هذه المرحلة للاستقلال عن الكبار[72]. ويتحدث بعض المختصين عن قصص حركية قد يزاولها الأطفال في هذه الفترة معتمدين فيها التقليد والمحاكاة والخيال والتصوير بالحركة[73]. ونرى أن حكايات سندباد قد توافق خصائص نمو الطفل العربي في هذه المرحلة، بل قد تكون نماذج مثالية لها إن هي قدمت بصياغات مدروسة. ولا شك في أن صياغة محمد سعيد العريان هي أحسن ما طرح لحد الآن في السوق العربية، ولكننا مع ذلك لا نراها تخلو من عيوب، ونستطيع تكرار الحكم نفسه على صياغات كامل كيلاني لبعض الحكايات الشعبية أو العجيبة

---

(67) - نفسه، ص 176.

(68) - نفسه، ص 207-208.

(69) - عبد العزيز عبد المجيد، القصة في التربية، ص 17.

(70) - أرلد جزل وآخرون، ج1، ص174.

(71) - نفسه، ص 207.

(72) علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 98-99.

(73) فريد حسن، حركة الطفل، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، المكتبة الثقافية (187)، ص 47.

الصادرة ضمن سلسلة (قصص من ألف ليلة)[74] مثلا. كما نرى في بعض قصص (سلسلة النجوم الصغيرة) و(سلسلة قوس قزح)[75] أعمالا صالحة لذلك الطفل لما تطرحه من قيم إنسانية عبر خيال يساير مداركه .

المرحلة الرابعة : تبدأ من السنة التاسعة وتنتهي عند الثانية عشرة أو عند مرحلة البلوغ. وقد تسمى مرحلة الطفولة المتأخرة. ومن حيث التطور الجسماني يزداد طول الجسم ووزنه بتفاوت يعود إلى طبيعة تربية الطفل وبيئته وجنسه. «والفتيات يسبقن البنين بعامين في هذا التطور، ويزداد إحساسهن بالتغير الجسماني»[76]. من ناحية النشاط الحركي يبدأ الطفل في هذه المرحلة «في المقارنة بينه وبين زملائه من ناحية التكوين الجسماني، ويستعجل ظهور وكبر عضلاته وضخامة جسمه، كما أنه يعبد البطولة ويختار بطلا يحاول أن يقلده ويصل إلى مستواه... ويميل الطفل عندما يقترب من نهاية مرحلة الطفولة المتأخرة إلى الاشتراك في المجموعات... ويحب المنافسة مع غيره من الزملاء على البطولة»[77]، ولذلك هناك من يسمي هذه المرحلة بـ «طور المغامرة والبطولة»[78].

في جانب النمو الانفعالي يبدأ طفل هذه المرحلة «في السيطرة على انفعالاته ويحاول ضبطها ما استطاع، ويكون قد تعلم كيف يعالج التوتر الداخلي بطريقة أفضل.ولذا فإن هذه المرحلة تتميز بالاستقرار والهدوء الانفعالي، ويقل وقوع الثورات والانفجارات بل إن موقف الطفل من الغضب يتخذ أسلوبا جديدا، فبعد أن كانت ردود فعله تجاه الغضب ردودا مادية تأخذ صورة صراخ وعويل، فإنها تصبح ردودا لفظية في أغلب الأحيان»[79].

«وتظهر هوايات متعددة للأطفال في هذه المرحلة من العمر، غير أنهم ينتقلون من هواية إلى أخرى عندما يشعرون بالملل... ويغلب على الطفل في هذه المرحلة طابع المرح ويطرب للنكتة، وقد يسخر من الآخرين بتقليد حركاتهم المميزة، كما أنه يكون شغوفا بكل شيء، وبجميع الناس، ويسعى لتحقيق النجاح، ويرغب في أن يجد

---

(74) - من قصص هذه السلسلة: بابا عبد الله والدرويش -أبو صير وأبو قير -علي بابا -عبد الله البري وعبد الله البحري -الملك العجيب -خسرو شاه -السندباد البحري -علاء الدين -تاجر بغداد -مدينة النحاس.

(75) - تصدر السلسلتان عن دار الفتى العربي (لبنان).

(76) - علي الحديدي، ص 100.

(77) - فريد حسن، حركة الطفل، 49.

(78) - عبد العزيز عبد المجيد، القصة في التربية، ص 17.

(79) - كافية رمضان، تقويم قصص الأطفال في الكويت، ص 62.

من هذا النجاح التشجيع والتقدير ممن حوله»[80]. على أن أهم ما يبرز في نهاية هذه المرحلة هو الغريزة الجنسية وما تجره معها من تغييرات تشمل كلّ كيان الطفل بما في ذلك الجانب الانفعالي. فالاطفال في هذه الفترة يبدأون في إحساس وإدراك أن الجنس ليس شيئا قابلا للبقاء في أعماقنا، بل إنه أمر ينطلق من تلك الأعماق ليدفعنا إلى ممارسة «التحقيق» ليس من خلال الجنس الآخر فقط، بل من خلال الأعمال والانجازات الانسانية أيضا[81].

من ناحية النمو العقلي يرى جان پياجي أن الطفل في مرحلة الذكاء المحسوس (من 8 إلى 12 سنة) يعرف تطورا واضحا في التفكير، وهو لا يلجأ كما في السابق، إلى التفسيرات السببية القائمة على السحر والإحيائية والاصطناعية، بعد أن أصبح قادرا على ربط الظاهرات بأسباب واقعية معقولة... وهنا يظهر عنده تقدم ملموس في إدراك المادة وتحولاتها، وإدراك الوزن والحجم[82]. وقد سبقت الإشارة إلى أن الطفل في نهاية المرحلة الثالثة تكون قدرته التجريدية في أول تفتحها، أما في هذه المرحلة الرابعة... فتزداد تلك القدرة تبلورا وجلاء، يصبح الطفل معها قادرا على التحليل والتركيب والتصنيف والترتيب وممارسة مجموعة من العمليات الحسابية المنطقية[83]. ومع ذلك يظل التجريد مرتبطا لديه بمعطيات واقعية قابلة للتخيل والتصور.

ينـزع طفل هذه المرحلة، اجتماعيا، «إلى تكوين صدقات قوية قد تكون خارج محيط الأسرة. وهو يميل إلى تكوين الشلل إذ أنه قد انتقل من دور الفردية إلى الاجتماعية، وإذا كانت رغباته في المرحلة الفردية قد أشبعت اشباعا كاملا فإن تجاوزها إلى مرحلة الاجتماعية يكون طبيعيا لا يحتاج إلى الجهد أو الإرهاق... ولكن بالرغم من اندماج الطفل في الجماعة ودفاعه عنها إلا أن الأواصر التي تربطه بها تكون ضعيفة. فالأطفال في هذه السن يرتبط بعضهم ببعض بسبب هوايات تجمعهم، إلا أنهم سرعان ما يتفرقون»[84].

---

(80) - نفسه، ص 63.

(81) - J.DE MORAGAS: PSICOLOGIA DEL NINO. ED. LABOR, BARCELONA, MADRID, 1957, P.196.

(82) - غسان يعقوب، تطور الطفل (عند بياجيه)، ص 84-85.

(83) - JEAN PIAGET: SIX ÉTUDES DE PSYCHOLOGIE. PP. 61-68.

(84) - كافية رمضان، ص 62-63.

«في هذه المرحلة يكون الأطفال اتجاهات إيجابية نحو الجماعات والمؤسسات والمنظمات الاجتماعية، فهم يرغبون في الاشتراك في النشاط التعاوني ويحبون الاشتراك في تحقيق هدف عام، ويثير اهتمامهم ما يحدث في بيئتهم المحلية»[85].

وعندما نعرض لنمو الطفل الخلقي نجده في نهاية هذه المرحلة ينظر «إلى نفسه كشخص اجتاز مرحلة الطفولة ويتوقع أن يعامل معاملة تناسب ما وصل إليه من نضج. ولكن إذا استمر الكبار من حوله يعاملونه كطفل صغير في حاجة ماسة إلى عنايتهم المتصلة فإنه يعتبر ذلك قيدا يحد من حركته ويسعى للتخلص منه، وربما اتصف بصفات تدفع به في طريق الانحراف الانفعالي أو الخلقي، كأن يعتاد الكذب أو القسوة، أو يندمج مع أقران السوء تابعا يفعل ما يفعلون»[86].

هناك تأثيرات أخرى تتدخل في تكوين الحكم الخلقي للطفل كالعائلة وبقية أفراد الأسرة والمحيطين به من الكبار، والمدرسة... وفوق هذا وذاك هناك استعداد الطفل وقدرته على التفكير لتحديد معايير الصواب والخطأ[87]، بذلك تكون هذه الفترة هي مرحلة «بروز الحكم الأخلاقي عند الطفل القائم على تقييم الأشياء والأفعال والأشخاص، بالإضافة إلى مفاهيم الطاعة والاحترام والسرقة، والشعور بالخطأ والذنب، والشر والخير والفضيلة والجريمة»[88].

«والطفل في هذه السن يميل إلى المساعدة والحنو، ويميل إلى تقبل التعاليم الدينية ويحاول أن يتمسك بها ويسير على هداها قدر الإمكان مما يساعد على تكوين الضمير وتعلم معايير الأخلاق والقيم خاصة في هذه المرحلة التي ينمو الضمير خلالها بأسرع معدل له»[89].

من الناحية اللغوية يكون الطفل في بداية مرحلة الطفولة المتأخرة قد اجتاز سنتين دراسيتين على الأقل. وهذا يمكنه من فهم ما يقرؤه ويكون لديه حصيلة لغوية يستطيع عن طريقها التمييز بين المترادفات والأضداد، والاستدلال على الأسماء والأفعال. في هذه المرحلة أيضا ينتقل الطفل من «مرحلة كسب اللغة إلى مرحلة اتقانها» نتيجة لنمو مفرداته وقدرته على استخدامها وفهمها، بل نتيجة الاستمتاع

---

(85) - نفسه، ص 63.

(86) - نفسه، ص 63-64.

(87) - نفسه، ص 64.

(88) - غسان يعقوب، تطور الطفل (عند بياجيه)، ص 84.

(89) - كافية رمضان، تقريم قصص الأطفال في الكريت، ص 64-65.

الفني والتذوق الأدبي لما يقرأ خاصة أن مفرداته تنمو بسرعة كبيرة قد تصل إلى ضعف عددها في المرحلة السابقة. أضف إلى ذلك نمو الحواس التي ترتبط ارتباطا جوهريا بنمو القدرة على القراءة كزوال بُعد النظر وتدريب العين على الحركة المتوثبة السريعة أثناء القراءة[90]. وفي هذه المرحلة يبرز اختلاف أنواع القراءات تبعا لاختلاف الاهتمامات التي تظهر بوضوح بين البنين والبنات منذ السنة التاسعة.

إن كتب أدب الأطفال وعلم النفس لا تتفق على نوع أو أنواع قصصية محددة يكثر إقبال أطفال هذه المرحلة عليها. وغالبا ما يرجع الباحثون نوعا قصصيا انطلاقا من الخاصية النفسية أو الاجتماعية أو العقلية أو الخلقية التي يحاولون إبرازها لدى أطفال هذه المرحلة. ويمكن القول إن تفتح شهية القراءة لدى طفل هذه الفترة تجعله يُقبل على مختلف أنواع الكتب والقصص بلذة يعود تفاوتها إلى ظروف شخصية وبيئية. وربما كان من الممكن حسم المشكل بمتابعة مارغريت ماركويل التي ترى «أن الطفل إذا كان متحمسا ومهتما بكتاب ما، فإنه سيواصل قراءته حتى لو كان أعلى من مستواه وأن ذوق الطفل يتشكل طبقا لذوق جماعته، ولذا فإنه سيقبل على قراءة أي قصة يرى الآخرين يقرؤونها»[91].

مع ذلك، وإذا شئنا بعض التخصيص وجدنا أرنلد جزل يلاحظ أن الطفل الأمريكي في سنته التاسعة يقبل على كتب مثل قصة (توم سوير) لمارك توين وقصة (جزيرة الكنز) لستيفنسون إقبالا شديدا[92]، كما نرى أن سلسلة (أولادنا) التي كان يشرف عليها المرحوم محمد فريد أبو حديد قد تصلح للطفل العربي في هذه المرحلة على الرغم مما لنا عليها من تحفظات أهمها اعتبارها التلخيص لشوامخ القصص العالمية خطة توازي إعادة الصياغة الفنية.

ومن المجموعات الصالحة لأطفال هذه المرحلة أيضا سلسلة (حكايا عن الوطن) وسلسلة (من حكايات الشعوب) و(سلسلة المستقبل للأطفال) وكلها تصدر عن دار الفتى العربي ببيروت.

---

(90) - نفسه، ص 65.

(91) - نفسه، ص 39.

(92) - الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ج1، ص 236.

الفصل الثاني

ما هي قصة الطفل؟

نطمح من خلال الإجابة عن السؤال الذي نعنون به هذا الفصل إلى تحديد مفهوم قصة الطفل بنوع من الدقة. وإذا كنا نعترف منذ البداية بصعوبة إصدار التعريفات النهائية في ميدان الأدب؛ فإننا سنعمل، مع ذلك، على إعطاء تحديد تقريبي لمجموعة من المكونات الثابتة التي تميز قصص الأطفال.

* تعريف مجدي وهبه.

يجب أن نبدأ بالإشارة إلى ندرة تعريفات قصص الأطفال في المصادر التي اعتمدناها. ويندرج في إطار تلك الندرة تعريف مجدي وهبة (1974) الذي «يعتبر قصة الأطفال هي القصة الخرافية التي تقص للأطفال إما لتسليتهم البحتة مثل قصص الجان والمغامرات العجيبة. وإما لمساعدتهم على النوم. وإما لغرس عادات خلقية فيَ نفوسهم كقصص الحيوان التي تحتوي على عبره. وتتميز هذه القصص ببساطة التعبير وسهولة اللغة وكثرة المواقف المثيرة لخيال الأطفال كالأعمال السحرية والرحلات في بلاد العجائب وغير ذلك»[1].

واضح أن هذا التحديد ينظر إلى قصة الطفل من حيث النوع (قصة خرافية) والغاية (التسلية / جلب النوم / التهذيب)، والمميزات الفنية (بساطة التعبير / سهولة اللغة / كثرة المواقف المثيرة لخيال الطفل). أما أن نحصر قصة الطفل في النوع الخرافي فقط، فذلك يعنى إهمال الأنواع القصصية الأخرى التي لا تقل قيمة عن الخرافة كالحكاية الأسطورية والحكاية المرحة والقصة القائمة على موضوع واقعي وغيرها من الأنواع التي لا تحتوي بالضرورة على طابع خرافي.

أما القول بأن قصة الطفل تتميز فنيا بسهولة اللغة وبساطة التعبير وكثرة المواقف المثيرة لخيال الأطفال ؛ إنما هو قول يُهمل المميزات التقنية الأخرى التي يمكن أن توسم بها باقي العناصر القصصية كالشخصيات والأحداث والزمان والمكان، كما يتجاهل مميزات جماليات الوصف والحوار والتشويق وبنيات السرد.

من ناحية أخرى نلمس كيف يهمل مجدي وهبه الإشارة إلى أشكال الحكي

---

(1) - معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي -فرنسي -عربي)، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص 358.

الممكن توظيفها للأطفال، مع عدم تأكيده ضرورة تنسيب قصص الأطفال لمختلف خصائص نموهم. إلا أن الذي يحسب لهذا التعريف هو انتباهه للغايات التي تنجر من أجلها قصة الطفل، وإعطاؤه الأولوية لغاية التسلية.

* **تعريف عمر الطالب.**

في دراسة عن قصص الأطفال في العراق (1979) يتساءل عمر الطالب : ما هي قصة الطفل ؟ ويجيب بأنها «حدث يرويه الكاتب يتعلق بشخصيات إنسانية أو حيوانية أو من النبات والجماد تكتب بأسلوب سهل تعتمد على التشويق والإثارة وتقديم كل ما هو مفيد من عناصر المعرفة الإنسانية للمتلقين من الأطفال. وأن تتفاوت الأفكار والأساليب القصصية فيها باختلاف أعمار الاطفال، وتعتمد في عناصرها الأساسية وبنائها الفني على الفكرة والحدث والشخصية على اختلاف أنواعها والأسلوب»[(2)].

وتتراءى في هذا التعريف بعض الثغرات كتكرار عنصري الحدث والشخصية في بداية التحديد وخاتمته، وتناسي مكوني الزمان والمكان، والاكتفاء بالتشويق والإثارة دون جماليات أخرى كالوصف والحوار. كما قد تستشف من العبارة الآتية : «تقديم كل ما هو مفيد من عناصر المعرفة الإنسانية» أولوية الغاية التعليمية التي يمكن أن تحققها قصص الأطفال، لذلك نعتقد أن التعريف كان عليه أن يلمح لثانوية تلك الغاية. ونلاحظ، أخيرا أن هذا الاقتراح لا يشير إلى أنواع وأشكال القص الممكن اعتمادها في أدب الأطفال. وعلى رغم كل تلك الثغرات فإننا نعتبر هذا التعريف قد أضاف ملامح جديدة بالنسبة إلى اقتراح مجدي وهبه، لذلك فإن المقاربة التي سنقوم بها في نهاية هذا الفصل ستسعى، في الواقع، إلى تجاوز ثغرات تعريف عمر الطالب بشيء من التفصيل المناسب.

* **مكونات قصة الطفل.**

إن قصص الأطفال في صورتها الخالصة هي التي تكتب أساسا للأطفال، مراعية في بنائها وترابط محتواها الخصائص الذاتية والموضوعية لنموهم حسبما بسطناه في الفصل السابق. والتركيز على القصة المكتوبة التي سنعتمدها في هذا البحث لا يلغي ما للقصص الشعبي المروي من أهمية، إذ يمكن القول إن قصة الطفل الجيدة

---

(2) – قصص الأطفال في العراق بعد ثورة 17 تموز، مجلة (الجامعة) الموصلية، العدد3، السنة العاشرة، كانون الأول 1979، ص46.

هي التي يبدعها صاحبها انطلاقا من معطيات البيئة المحلية أو آفاق الخيال الرحب، أو يتم اقتباسها من التراث الشعبي. وكان عمل الأخوين جريم يدخل في هذا الإطار، يقول شكري عياد : إن «قيمة أدب الأطفال ليست تربوية فقط، بل فنية أيضا، فهو كالأدب الشعبي يمتح من ذلك المورد الثر، مورد اللاوعي الجماعي، القديم قدم البشرية نفسها، ومن هنا نهتز -نحن الكبار- لأدب الطفولة كما نهتز لأدب الشعب.. بل لا نغلو إذا قلنا إن القصاص أو الشاعر إذا انقطع ما بينه وبين طفولته فإنه لا يعود قادرا على أن يخلق أدبا له قيمة، لأنه يفقد الدهشة المتجددة والحكمة العتيقة اللتين تتميز بهما نظرة الشعب ونظرة الأطفال إلى الحياة»[3].

* الحبكـــة.

إن الحديث عن المميزات الجمالية لقصص الأطفال يعني البحث الإجرائي عن المكونات «الأدبية» لهذا النمط السردي. والبدء بالحبكة يعني الإمساك بطرف الخيط المتحكم في النسيج الكلي للقصة.

يندر تقديم قصص نموذجية للأطفال بحبكات مفككة وإن كان من الممكن العثور على أمثلة من هذا القبيل تنجز لأطفال المرحلة المتأخرة، ذلك لأن الطفل في تجاربه الحياتية يستهويه بلذة الترابط ليس في محيطه العائلي فقط بل في قراءاته وألعابه أيضا، لذا فارتباط أحداث قصة الطفل «وشخصياتها وما تتخذه الشخصيات من قرارات ارتباطا منطقيا وطبيعيا يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة»[4].

من بين مظاهر تحبيك القصة تنظيم الحوادث وترابطها بواسطة أدوات الربط المتداولة في ميدان السرد. ويعتبر كل من مبدأي الاحتمال والضرورة - حسب التصور الأرسطي - من أبرز تلك الأدوات، والتفريط في أحدهما أو فيهما معا يؤدي إلى حبكات قصصية مفككة، كما في بعض مواقف حكاية «الوزيرين شمس الدين ونور الدين» التي اقتبسها للأطفال جمال سليم عن «ألف ليلة وليلة»[5].

* مستويات السرد.

تتخذ بنيات السرد في قصص الأطفال أوضاعا متنوعة تبعا لاختلاف رؤى القصاصين وطرق تقديمهم للأحداث. وقد تكون قصة الطفل «قصة استطرادية ذات

---

(3) - الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص 174.

(4) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1976، ط2، ص 121.

(5) - مجلة ماجد، العدد 138، السنة الثالثة، 14 أكتوبر 1981.

أحداث متعددة، فيها بعض الشواهد القليلة الدالة على السبب والغاية، أو العلة والمعلول، ومع ذلك فالأحداث المختارة يجب أن تكون متصلة ومناسبة للمركز الرئيس وللشخصية الرئيسة في القصة»[6]. ومن قبيل هذا النمط الاستطرادي ذي الحبكة المفككة تلك القصص التي تقوم على طريقة التضمين L'ENCHASSEMENT كما في بناء بعض حكايات «ألف ليلة وليلة» حيث يتم إقحام حكاية أو أكثر في حكاية أخرى، أو طريقة «البناء الدائري» CONSTRUCTION CIRCULAIRE كما في بعض خرافات «كليلة ودمنة» حيث تنطلق الأحداث، في النص القصصي الواحد، من حكاية أولى تتفرع إلى حكايات عديدة، ثم تنتهي بالعودة إلى الحكاية الأولى، أو طريقة «التأجيل» RETARDEMENT حيث لا تسرد الأحداث مسلسلة بل بصورة مرحلية بعد جملة من التوقفات كما هو الشأن، مرة أخرى، في «ألف ليلة وليلة» ثم في قصة «وصايا ملك العجم» لمحمد أحمد برانق ومحمود رزق سليم[7]. وإزاء كل هذه المستويات تظل القصة ذات الحبكة المتماسكة القائمة على بنية التسلسل أو «النظم» ENFILAGE في عرض الأحداث من أكثر القصص التي ينسجم معها الأطفال في مختلف مراحل نموهم. ومن أبرز الأمثلة العربية على هذه الخطة الأخيرة قصص وحكايات «المكتبة الحديثة للأطفال» لمحمد عطية الإبراشي.

إلى جانب ذلك، تسود أيضا الخطة الوثائقية DOCUMENTAIRE، وطريقة الرسائل EPISTOLAIRE في القصص ذات الاتجاهات الموضوعية البارزة كالقصة الدينية أو التاريخية، كما في كتاب «رجل لكل الأقطار» لشريف الراس الذي يحكي عن بطولات ساطع الحصري. وتسود أيضا طريقة دمج المعلومات العلمية في البناء القصصي INSERTION، كما في قصة «أبو أحمد والتمور» لشريف الراس. لكن خطر هذه الطريقة يكمن في احتمال طغيان المعلومات على البناء.

أما خطة تيار الوعي أو الحوار الداخلي فيندر العثور على نماذج لها في قصص الأطفال لصعوبة تمثلهم للزمن النفسي. وقد تحتوي بعض النصوص على جمل أو فقرات من قبيل الزمن الداخلي، إلا أن الأطفال، عموما، «يفضلون الحوادث في القصة وينفرون من الاستبطان

---

(6) - علي الحديدي، مرجع سابق، الصفحة نفسها.

(7) - ملتزم الطبع والنشر: مكتبة مصر، سلسلة «نوادر الحكيم حسيب» (2).

والتأملات النفسية»[8].

وقد يعمد الكاتب إلى تقنية تعميق المفارقة بين عالمين PARADOXE في قصص المستقبل والخيال العلمي. والواقع أن أهمية هذه القصص يمكن إرجاعها «إلى التوتر الروائي الذي تثيره قصص الحرب بين الكواكب مثلا، وارتباطها بالرغبة في إشباع ميل الأطفال إلى جو من العنف. وكثيرا ما تكون أسباب الحرب بين الكواكب غامضة. وقد ترجع في أقصى الحالات إلى ميل منظم للشر من جانب سكان المريخ أو غيره بينما يمتاز أهل الارض بروح الإيثار وإنكار الذات»[9].

* التوقيت.

في المساحة الضيقة التي تتيحها قصة الطفل يختار الكاتب الموفق، اللحظة المناسبة لتقديم شخصية جديدة أو تمرير عنصر المفاجأة أو الإيحاء بحل العقدة. ففي حكاية «وادي شمس» يوقف الكاتب الأحداث ويبدأ في التمهيد بحل العقدة بصورة هادئة تقلص من الإحساس بالانفصام والتقطع المفاجئ:

«قال غيلان:

- أعتقد أن الحكاية قد انتهت يا جدتي.

فقالت الجدة:

- تقريبا.. لقد حكيت لك قصة تسمية القرية، ولكن قصة «صالح ومحمود ووادي وشمس» لم تنته.

قال غيلان :

- كيف يا جدتي ؟.

فراحت الجدة تقول ...»[10].

* الإيقاع.

يرتبط بالتوقيت الإيقاع. والاستغلال البسيط للإيقاع يضمن لقصة الطفل بناء داخليا مؤثرا. وقد اعتمدت ليلي بولاي في تحليلها لمجموعة من الحكايات في كتابها «سحر الحكاية» على مرتكزات بنائية من بينها الإيقاع المتفاعل مع مكونات الزمان والمكان واللغة ومشاهد الحكاية من حيث البطء والسرعة والقوة والضعف

---

(8) - علي الحديدي، ص 127.

(9) - د. سامي عزيز، صحافة الأطفال، عالم الكتب، القاهرة، 1970، ص 133.

(10) - بيان صفدي، وادي شمس، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1981، ص 32-33.

والانكسار. وفي مقدمة حكاية «علي بابا» اعتمد كامل كيلاني على إيقاع ظاهري متموج، مستلهم من التراث الشعبي لجذب القارئ الصغير : «كان في قديم الزمان أخوان شقيقان، يعيشان في بلد من بلاد الفرس، أحدهما غني جدا، والآخر فقير جدا، واسم الاول «قاسم» واسم الثاني «علي بابا»[11].

* الوصـف.

في قصص الأطفال تتنوع الأوصاف بتنوع المضامين ومستويات السرد. ففي الحكايات العجيبة وقصص المغامرات والخرافات تتكيف الجمالية الموجزة للوصف مع المضامين الخارقة المتراكمة والأحداث المثيرة للانفعالات، بينما تمتد الأوصاف في القصص التاريخية بهدف التجسيد وتقريب الحقائق. ففي حكاية «سندس والكلب الأصفر»[12] تتعدد الأوصاف في مواقف كثيرة من دون أن تتحول إلى تراكم استطرادي. وقلما ينساق كاتب تلك الحكاية وراء إغراءات الفضاء وسيولة المغامرات. والفقرة التي تبدأ وصفا سرعان ما تعود لتصب في نهر الحكاية الرقراق. أما في قصة «تل أعفر»[13] فإن الكاتب يمهد للوقائع التاريخية ليوم 2 حزيران بأوصاف ملموسة تشمل الملابس والطبيعة والدروب والبنايات.

* الحـوار.

قد يخضع الحوار في قصة الطفل النموذجية للبساطة والإيجاز، بينما نصادف في غيرها حوارا ممتدا تتحول القصة على إثره إلى مناظرة أو حوارية قصصية لا ترقى إلى مستوى المسرحية. وإذا أعيدت صياغة مسرحية شهيرة قصد تقديمها للأطفال، فإن جل حوارها قد يختصر في سرد قصصي وحوار غير مسرحي كما في سلسلة «قصص شكسبير» لكامل كيلاني.

إن الحوار في قصة الطفل النموذجية يمتنع عن التلغيز والترميز الغامض والحمولة الفكرية الدسمة، ونجده، بدلا من ذلك، يبث الحياة في الشخصيات والمشاهد القصصية إن أسند إليه دور حركي واضح كما في هذا المقطع:

«قالت الأفعى [للحجر]:

- ارفع نفسك قليلا، كي أستطيع أن أظهر رأسي.

سأل الحجر:

---

(11) - دار المعارف بمصر، ط14، سلسلة «قصص من ألف ليلة»، ص 3.

(12) - ترجمة مرتضى الشيخ حسين، رسوم نشأت الألوسي، تصميم خليل الواسطي، وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

(13) - تأليف شريف الراس، رسوم طالب مكي، وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

- لماذا؟
- لأنني أريد أن أعض هذا الصبي القاسي القلب بأسناني السامة.
أجابها الحجر:
- انتظري قليلا، ألا يجلس على ظهري المبلل؟ سأعضه قبلك عضا جيدا »[14].

* التشويق.

قد تفشل كثير من قصص الأطفال بسبب المماطلة أو التأخير TEMPORISATION الذي يفتعله بعض الكتاب بهدف خلق توتر في النص. كما يعتقد بعضهم أن من قبيل التشويق سبق الأحداث، والتلميح بما سيقع مستقبلا، من خلال التدخل المباشر في السياق.

أما تقسيم القصة الواحدة إلى حلقات ففيه نظر : فعندما تكون «الإپيسودية» نابعة من صميم البناء السردي، كما في مغامرات «السندباد» تصبح مكونا تشويقيا مقبولا نظرا لاتجاه الحكي نحو غاية. لكن عندما تتوالد الحلقات من بعضها لغايات تجارية، كما في بعض الأشرطة المصورة، فإن هذه الجمالية تكون عاملا فجا يصاب خلاله التطلع التلقائي لدى الطفل بخيبة أمل.

في مقابل تلك المظاهر السلبية للتشويق، توجد طائفة من العوامل لتحفيز الطفل على متابعة النص، كالرسوم، والخطوط، والألوان، وشكل المطبوع وإخراجه، وحجم الحروف، ونوع الورق ومقدمة القصة، وموسيقى كلماتها، ورنين أسماء أبطالها، وأدوات الربط بين مقطوعاتها.

* الأسلوب.

إذا كان الأسلوب يعني، من ناحية، تحبيك القصة وصياغتها؛ فإنه يعني من ناحية أخرى ما للغة والبلاغة من قدرة على التأثير وإنجاز تلك الصياغة. والأسلوب الجيد في قصص الأطفال هو الذي يعكس حبكتها وخلفية شخصياتها، ويناسب جمهور الصغار الذين يكتب لهم بحيث لا يتجاوز محصولهم من القاموس اللغوي. «وأفضل اختبار لأسلوب كاتب يكتب للأطفال هو قراءة ما كتب جهرا، ثم نسأل : هل يقرأ بسهولة ويسر أم بإجهاد ومشقة ؟. والمحادثات فيه أهي مصطنعة وجامدة أم أنها تجعلك تحس بطبيعتها وتجذبك إلى متابعتها ؟. هل يقدم الكاتب في أسلوبه منوعات

---

(14) - أنجيل كاراليتشف، الحجر والأفعى، ضمن مجموعة (دنيا الحكايات)، ترجمة عيسى فتوح، وزارة الثقافة، دمشق، 1978، ص 62.

من نماذج عباراته واستعمالات كلماته، أم أنه يسير على وتيرة واحدة دون تنويع وتجديد؟»[15].

ويهتم النقد اللغوي في قصص الأطفال بفصاحة الألفاظ وسلامتها من الخطإ، وضبطها وسهولتها أو صعوبتها وعلاقتها بالبناء القصصي. ولا توجد في العالم العربي، في حدود ما نعلم، معاجم متخصصة في تحديد القاموس اللغوي للطفل بالنظر إلى تدرج مستواه العمري. وإزاء هذا القصور لجأ سمر روحي الفيصل، في سبيل تقييم سهولة لغة قصص الأطفال وصعوبتها، إلى مقياس لا يتوفر على الدقة الضرورية. فهو يرى أنه «إذا كانت نسبة الكلمات الصعبة أكثر من خمسين بالمائة من عدد الكلمات في الصفحة الواحدة كان معنى ذلك أن الكتاب يفوق مستوى الطفل اللغوي. ومن ثم ينبغي ألا تتضمن القصة أكثر من خمس كلمات غير معروفة في كل مائة كلمة يقرؤها الطفل لئلا تقل حصيلة الفهم عن تسعين بالمائة»[16]. ولا شك أن وضع مثل هذا المقياس يحتاج إلى مجهودات جماعية متخصصة، إذ المجهود الفردي المعزول لا يكفي.

* الزمــــان.

يتسم الزمان عادة بتجريد يفوق ذلك الذي قد يكتنف المكان، لذا فإن التوظيف الجيد للزمان هو الذي يمنح للطفل إحساسا مناسبا لنموه العقلي عن طريق نسخ التجريد بتجسيمات ملموسة، كما في بداية حكاية «الربيع الدائم» لجورج بهجوري:

«ذات مرة التقى الربيع والصيف والخريف والشتاء في منزل أبيهم «الزمان»: «الزمان» ذو اللحية البيضاء الطويلة، وأبناؤه الفصول الأربعة فرحوا بهذا الاجتماع كثيرا ذلك لأنه من الصعب جدا أن تلتقي الفصول الأربعة مع بعضها في وقت واحد.

قال لهم أبوهم «الزمان» حدثوني عن أحوالكم يا أولادي.. هل تسعدون الناس؟»[17].

وقد يستند الزمان -في سبيل التخلص من التجريد- الى المكون المكاني كما في هذا المقطع: «حدثت هذه القصة في أمريكا الجنوبية، في سنة اشتدت فيها

---

(15) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 130.

(16) - واقع البنية الفنية لقصص الأطفال في سورية، مجلة (المعرفة). العدد 215/214، ديسمبر -يناير 79-1980، ص 78-77.

(17) - مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية،1981، «السلسلة القصصية» (43)، ص 3.

الحرارة، ولم تسقط الأمطار فذبلت النباتات والأشجار وجفت المستنقعات ومعظم الأنهار»[18]. كما قد يتخذ الزمان في القصة بعدا تغريبيا يستلب الطفل ويحرمه من المشاركة العقلية والوجدانية في وقائع عصره وبيئته كما في كثير من قصص الأطفال العربية. وفي مواجهة مثل ذلك الفضاء التغريبي ؛ اتجهت قلة من قصص الأطفال العربية المعاصرة إلى ترسيخ زمن مفعم بالأمل والثقة بالمستقبل، والإيمان بالقضايا العربية، خاصة قضية فلسطين، كما في قصص سليم بركات وعادل أبو شنب وزكريا تامر.

* **المكـان.**

يورد الدكتور علي الحديدي مجموعة من السمات المكانية التي تسود في قصص الأطفال، ويرى أن القصة قد تقع أحداثها محليا أو في بلد أجنبي، وأنها «قد تقصد إلى الغموض في المكان فتطلقه ولا تحدده التحديد الكامل لتعطي الشعور بأن المدينة في القصة هي كل مدينة صغيرة أو كبيرة... وقد يأتي ذكر المكان ضمنا.. وقد تكشف القصة عن المكان العام بواسطة لهجة محلية، أو مصطلحات عامية لسكان إقليم بعينه، أو بذكر النشاط الخاص لهؤلاء السكان أو عاداتهم المعروفة»[19].

في مقابل تلك السمات العامة، يمكن تخيل ثلاث حالات نموذجية لتوظيف الأمكنة في قصص الأطفال:

ففي مرحلة الطفولة المبكرة، لا يكون ضروريا الإلحاح على السمات التحديدية المكانية وحتى الزمانية. ففي قصة «بذرة خوخ»[20] مثلا، تعبر مجموعة من الجمل عن المكان تعبيرا يخلو من كل إضافة أو استطراد من شأنه أن يهوش انتباه الطفل، إلا أن التجريد يصل فيها إلى حد الدلالة الجافة الخالية من كل خصيصة مميزة:

«صادف [سامر] فلاحا يبذر حقله». «الفلاح سقى الحقل المبذور». «رجع [سامر] إلى الغابة». «عاد [سامر] إلى البيت».

أما في مرحلة الطفولة الوسطى فتستطيع القصة الاستفادة من تفتح الطفل على البيئة المحيطة به لتقديم مشاهد قصصية في مرافق وأماكن يمكنه تصورها وتمثلها

---

(18) - محمد عطية الإبراشي، الضعيف يغلب القوي وقصص أخرى، دار المعارف بمصر، 1978، ط6، سلسلة المكتبة الحديثة للأطفال، ص 5.

(19) - في أدب الأطفال، ص 122-123.

(20) - تأليف خالد يوسف، وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

كما يحدث في قصة «في شارعنا بقرة»[21]. ومع بداية مرحلة الطفولة المتأخرة يمكن للطفل استيعاب القصص ذات البيئات القومية وحتى بيئات قصص علم الخيال حيث تتردد أسماء الكواكب والأماكن الغريبة. وفي هذه المرحلة فقط تستطيع قصص الأطفال تحقيق العالمية عن طريق بروز البيئة المحلية فيها.

يلاحظ، من ناحية أخرى، أن تنوع استعمال الأمكنة في قصص الأطفال يتبع تنوع الأجناس والأنواع القصصية : ففي النادرة مثلا تقدم الأمكنة بشح واضح. على أن الامر يختلف في الجنس الروائي حيث يمكن للكاتب أن يسهب في وصف الأمكنة العديدة. ومن اللازم الاعتراف بعد هذا بإيجابية الأشرطة المصورة لقدرتها على الجمع في بنائها بين الرسم المشخص للمكان والكلمة المكتوبة.

* الشخصية.

إن الحيوان والجماد والنبات ومختلف مظاهر الطبيعة قد يتقاسم البطولة مع الإنسان أو ينفرد بها في قصص الأطفال. وتذكر بعض الدواسات أن الأطفال يقبلون بلذة على قصص الحيوان وعموم الخرافات أكثر مما يقبلون على غيرها، لأن «علاقة الطفل الوجدانية بالحيوان أيسر على الفهم من علاقته بالانسان»[22].

إن جل شخصيات قصص الأطفال النموذجية لا تعاني من اضطراب في طبيعة تكوينها النفسي أو العضوي أو العقلي. «وقد انتقد كاتب الأطفال «ليف كاسيل» هذا الاتجاه في تصوير الشخصيات، وأظهر أنه خطأ لا ينطبق على الواقع فضلا عن أنه يؤدي إلى الضرر بالأطفال، لأنهم يألفون أثناء طفولتهم هذه النماذج الكاملة في دنيا القصص، حتى إذا تجاوزوا عهد الطفولة وجدوا في الواقع نماذج بشرية واقعية حية تختلف عن النماذج التي ألفوها في القصص، فيؤدي ذلك الى إصابتهم بمشاعر الخيبة»[23]. ولعل المعيار الطبيعي هو الذي يجب أن توزن به شخصيات القصص، بحيث تراعى نوعية جمهور الأطفال وفروقه الفردية ومراحل النمو واختيار الظرف المناسب لتقديم شخصية نمطية جديدة أو الإحجام عن تقديمها.

يكثر في قصص الأطفال نمط الشخصية النامية ROUND لحيويتها وسهولة

---

(21) - تأليف شريف الراس، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية»(20).

(22) - هدى براده وآخرون، الأطفال يقرأون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ج1، ص 204.

(23) - هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، 1977، «سلسلة دراسات»(127)، ص 143.

التصاقها بالذاكرة والوجدان. أما الشخصية الثابتة FLAT فإن جوانبها الذاتية وخصائصها الفردية التي تميزها «يجب أن تكون محددة ومرسومة بوضوح كامل. فالسندباد، والشاطر حسن، وعلاء الدين، وجحا، لا يتغيرون ولا يتطورون في قصصهم، ومع ذلك تظل شخصياتهم حقيقية لطباعهم في كل مغامراتهم» [24].

ويفضل الأطفال القصص التي يستطيعون أن يقوموا فيها بأدوار رئيسة «بواسطة الفيض الذي يمتلكونه من الخيال والقدرة على التخيل. وعلى هذا فإن من الضروري أن يكون البالغون في قصص الأطفال أبطالا ثانويين فيما يتحمل الأطفال المسؤولية كاملة في حركة الأحداث. ولعل القصة الشهيرة لستيفنسون المسماة بـ «جزيرة الكنز» أن تصلح مثالا مناسبا في هذا السياق. فجميع شخصيات «جزيرة الكنز» من البالغين. إلا أن الطفل وحده من بين جميع هذه الشخصيات : «جيم هوكنز» هو الذي يشغل الصميم من مخطط القصة ويقوم بجذب جميع خيوط الشخصيات التي تتحرك على المسرح» [25].

* **الحدث.**

إذا عرفنا أن الطفل «شديد الشبه بالإنسان البدائي، أدركنا ما للحدث من أهمية خاصة في قصص الأطفال. إن السؤال الذي يطرحه الطفل وهو يستمع إلى حكاية ما هو : «ثم ماذا ؟» من دون أن يلتفت كثيرا إلى الجانب المنطقي للأحداث» [26] لذلك يتحقق أكبر انسجام للطفل مع القصة التي تقدم له أكبر قدر ممكن من الحركة. وقد يتدخل الإيهام ليوحي بهذه الحركة حتى وإن لم تشتمل القصة على أحداث جليلة، فهناك قصص ممتعة «للأطفال ذات نزعات إنسانية، وهي لا تتضمن أي حدث بالمعنى الذي ألفناه وتعارفنا عليه، وهي تكتفي بمس عواطف الطفل وتسليته من خلال أفكار شجية قد تنتهي بدعابة أو مفاجأة مثلا» [27] كما في قصة «الكسلى» [28] لزكريا تامر حيث لا يتجاوز الحدث وقوف عصفورين ذات صباح على نافذة طفلة قصد إيقاظها كي تذهب للمدرسة، وعندما يوفقان في

---

(24) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 128.

(25) - خلدون الشمعة، المنهج والمصطلح، مداخل إلى أدب الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص 187-186.

(26) - شجاع العاني، قصص الأطفال نماذج وتطبيقات، مجلة (الأقلام)، العدد3، السنة 15، كانون الأول، 1979، ص 6.

(27) - هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، ص 141.

(28) - ضمن مجموعة: قالت الوردة للسنونو، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977.

ذلك تفاجؤهما الطفلة بأن اليوم يوم عطلة.

في قصة الطفل النموذجية لا يعرض الكاتب «كل الحوادث بعبارة صريحة، بل لابد من التلميح -ولا سيما إذا كانت القصة للكبار [من الأطفال]- حتى يترك للقارئ مجال التفكير والتخيل لمعرفة ما وراء هذه الإشارات من معان»(29). وما دامت الفرضية التي تعتمد عليها قصة الطفل «فرضية خيالية خارقة تتجلى فيها النزعة الإحيائية أو مذهب حيوية المادة ANIMISM الذي يقوم على الاعتقاد بأن لكل ما في الكون وحتى للكون ذاته روحا أونفسا، وبالتالي فإن الحياة الانسانية، ماثلة في كل مظاهر الطبيعة ومخلوقاتها، فإن من واجب الكاتب أن يحاول في صياغته للقصة وضع هذا التدفق في الخيال ضمن نظام مسيطر هو نظام العقل، وبذلك يكون قد استعمل الخيال من أجل التأسيس لمفاهيم عقلانية تعتمد على تجربة الحياة اليومية في مجتمع كوني منظم»(30). إن غيرة الغراب وعدم ثقته بنفسه ومحاولته تبديل شخصيته في قصة «غراب بالألوان»(31) لزكريا تامر، هي أفعال تحمل دلالات قريبة، وأخرى بعيدة لم يصرح بها الكاتب، وقد يستطيع الطفل الكبير إن هو قاربها تعميق إدراكه بكثير من خفايا الحياة التي تحيط به. كما أن عدم إخضاع حركية الحدث للتصور الواضح والتسلسل المبرر قد يربك القارئ الصغير. وهذه الحركية تصل أوجها في الأشرطة المصورة حيث يكاد يجسد كل رسم من رسومها الحدث وهو في حركة صريحة.

* **الفكرة.**

«وفكرة أية قصة لابد أن تتلاءم مع كل مرحلة من مراحل نمو الأطفال نفسيا وعاطفيا ولغويا واجتماعيا وعقليا. والفكرة الجيدة هي التي تتناول موضوعا يثير انتباه الطفل»(32). ويرى هادي نعمان الهيتي أنه من الضروري أن تخلو قصص الأطفال من الأفكار والموضوعات القاسية الشديدة الإيلام أو التي تدعو إلى التفجع والتحسر والتشاؤم ، وأن الحكمة أوالموعظة يمكن أن تدخل في بعض قصص الأطفال على أن لا تسبب فقدان القصة لحيويتها أو تؤثر في بنائها الفني، خاصة، أن كثيرا من الحكم والمواعظ تشكل أفكارا قائمة بذاتها. ويرى أيضا أن قصص الأطفال

---

(29) - عبد العزيز عبد المجيد، القصة في التربية، ص 22.

(30) - خلدون الشمعة، المنهج والمصطلح، ص 183-184.

(31) - صدرت عن دار الفتى العربي بيروت، 1980. ط1، «سلسلة قوس قزح» (3).

(32) - هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، ص 138.

يمكن أن تتناول أفكارا سياسية مع ضرورة الحذر من إقحام المفاهيم المجردة[33].

وهذه المعادلة نراها صعبة التحقق.

* **العقدة.**

إن الأطفال الصغار ليس لديهم «عادة الإدراك الكافي كي يتابعوا به أكثر من عقدة في القصة»[34] الواحدة، بينما يمكن تقديم قصص لأطفال المرحلتين المتوسطة والمتأخرة مشتملة على عقد تتركب بدورها من توترات قصيرة وشحنات موجزة، وهي جمالية تسود بكثرة في الأساطير والحكايات الشعبية والعجيبة.

أما المظهر الأخير للعقدة ولمجموع النص القصصي فيمكن تسميته بالذروة، وهي أعلى درجة في سلم التوتر. «وقمة الحدث الدرامي في قصص الأطفال الجيدة هي التي تتطور تطورا طبيعيا في القصة حتى تصل إلى ذورتها... والأطفال يفضلون النهايات الخاطفة عقب الوصول إلى القمة الدرامية، ويتوقون إلى حل سريع للعقدة. والختام الجيد هو ما يجعل نهاية القصة متماسكة غير متهالكة»[35]. في حكاية «سندرلا»[36]، حسب صياغة محمد عطية الإبراشي، يتعرف الجميع إلى صاحبة الحذاء الزجاجي في صفحة 40 وتنحل بذلك العقدة، ومع ذلك فالحكاية لا تتوقف إلا بعد تمطيط واضح. أما في حكاية «أليس في بلاد العجائب»، حسب صياغة عبد الله الكبير، فإن العقدة والخاتمة تمتزجان لإنهاء الحكاية نهاية خاطفة : «قالت الأخت : «استيقظي يا «أليس» ... لقد نمت طويلا !» فصاحت «أليس» : «أكان هذا الذي رأيته كله حلما ؟!... يا له من حلم عجيب غريب!».

وحكت «أليس» لأختها ما استطاعت أن تذكره من هذه المغامرات الغريبة، فقبلتها أختها، وقالت لها : «لقد كان مناما غريبا، يا شقيقتي العزيزة، بدون شك... فاجري الآن لتناول الشاي، فقد تأخر الوقت»[37].

* **الأجناس القصصية.**

إذا كان البحث عن المكونات القصصية سبيلا اجتزناه لصياغة تعريف لقصة الطفل؛فإن البحث في أجناس تلك القصة من شأنه أن يزيد التعريف حصرا وتحديدا.

---

(33) - نفسه، ص 138-140.

(34) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 122.

(35) - نفسه، ص 122.

(36) - إصدار: دار المعارف بمصر، 1975، ط9، «سلسلة المكتبة الخضراء للأطفال» (2).

(37) - إصدار: دار المعارف بمصر، (د.ت)، ط2، «سلسلة المكتبة الخضراء للأطفال»، (23)، ص 45-46.

ذلك، سنعرض في الصفحات الآتية أبرز تلك الأجناس التي سنعتمدها في هذه الدراسة.

* **القصة القصيرة جدا.**

هي جنس يقوم في الغالب على مشهد قصصي واحد ؛ فالحدث لقطة محدودة، وعلاقات الشخصيات لا تتداخل، بل تترابط فيما بينها ترابط تكامل. ولا مجال للاستطراد في تقديم أي مكون قصصي في إطار هذا الجنس. لذا يتم الاستغناء عن المقدمات والأوصاف المسهبة والجمل الزائدة. ولا يعني الاقتصاد في توظيف العبارات تركيزها إلى حد التكثيف. وتخلو عقدة القصة القصيرة جدا من التوتر الحاد؛ بينما تلخص النهاية الطاقة التي يمكن أن تبث في الطفل بفعل وحدة التأثير. وتتكامل بنجاح قصص هذا الجنس مع الرسوم المصاحبة.

لكل تلك الاعتبارات يمكن عد القصة القصيرة جدا الموجهة للطفل تقريرا موجزا عن حادثة غير مركبة، تصاغ وفق اعتبارات طفولية تجعلها مستساغة من لدن أطفال المرحلة المبكرة كما في قصص سلسلة «روضة الطفل»[38] وفي قصة «بذرة خوخ»[39]، أو من لدن أطفال المرحلة المتوسطة كما في قصتي «الصديق القديم الجديد» و«نصيحة حمار» لعادل أبو شنب[40].

* **القصة القصيرة.**

هي الجنس الذي يوظف بتواز موقوت عناصر القص وجماليات السرد. والتركيز الذي تشتهر به القصة القصيرة قد ينقلب، حين التوجه إلى الأطفال، إلى تغريب أو شاعرية مكثفة أو رموز غامضة كما في بعض قصص الكاتبة الإسبانية أنا ماريا مطوطي. فالأطفال بطبيعتهم يرتاحون للتعبير الرحب ويطمئنون إلى الصورة والمعنى المبسوطين في غير تعقيد أو استطراد.

أما القصر «النموذجي» في هذا الجنس فيعني قلة عدد الشخصيات بحيث لا تتجاوز ثلاثا، وانحصار الأحداث في مشهدين أو ثلاثة مشاهد متقاربة الطول، ورسوم مصاحبة لا تطغى على النص. ومن الأمثلة على هذا الجنس قصة «الشارع الكبير»[41] لفاروق يوسف حيث ترتاح العين للانسجام الكبير بين الرسم الدقيق

---

(38) - سبقت الإشارة إلى هذه السلسلة وبعض عناوينها.

(39) - تأليف خالد يوسف، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «سلسلة براعم»، (9).

(40) - من مجموعة: أصدقاء النهر، دار المسيرة، بيروت، 1979.

(41) - مجلة (المزمار) العراقية، العدد39، السنة 9، 1979/09/27، ص3.

الملون والنص المكتوب على صفحة زرقاء، وحيث يجد الطفل القارىء -خاصة طفل المدينة- خيوطا رفيعة تشده بقوة إلى هذه القصة ذات البنية المتراصة.

* القصـــة.

هي الجنس الذي يمكن أن ينسجم معه انسجاما عاليا طفل المرحلة المتأخرة، ومن ثم تصبح وحدة الانطباع التي قد يخرج بها ذلك الطفل من قراءة «قصة» هي التي تتحكم في توظيف المكونات القصصية ومستويات السرد.

وعادة ما تحدد القصة بأنها جنس يتوسط القصة القصيرة والرواية، لكن عندما يتعلق الأمر بالطفل فإن هذه المعادلة لا تصبح دقيقة: ذلك أن حجم القصة لا يتحكم في تحديد الشكل، بل خصائص المرحلة هي التي تتولى ذلك عن طريق فرض شروطها وتدخلها في تنميط البناء القصصي وفق خصائص الطفولة في هذه المرحلة الممتدة من فترة تهيؤ للبلوغ إلى المراهقة. ومن الأمثلة على هذا الجنس : «مخبر الجريدة» و«أميرة الواحة» و«الراية الحمراء» لمحمد سعيد العريان وزميله[42]. ثم «بلاد الأرانب» لزكريا تامر[43]. و«الحمل الأقرن» لبيشيناليف[44].

* الروايـــة.

ورواية الطفل النموذجية جنس سردي له خصوصيته الدقيقة التي لا يمكن تجاوزها. ذلك أن إمكانات الطفل في فترة البلوغ لا تستطيع مسايرة الحرية التي يمتاز بها هذا القالب التعبيري مثلما يستطيع أن يسايرها المراهق أو الراشد. لذلك نرى أن «القصة» هي أنسب الأجناس للطفولة المتأخرة، بينما يمكن الاحتفاظ بالجنس الروائي إلى سنوات تالية.

أما الحرية في هذا الجنس فلا تعني التجاوز الفني وإنما تعني اتساع إمكانات البناء. إن عملا روائيا مثل «نساء صغيرات» للويزا ماي ألكوت[45] هو أنسب لمراهقة تجاوزت البلوغ من بنت لم تصل إليه بعد.

والواقع أن سلسلة «أولادنا»[46] التي كانت تصدر بمصر، من الممكن أن تقدم

---

(42) - صدرت هذه القصص عن دار المعارف بمصر، سلسلة «القصص المدرسية».

(43) - صدرت عن دار الآداب للصغار.

(44) - ضمن: الفأس الذهبية، ترجمة عيسى فتوح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص 79- 101.

(45) - ترجمة أمينة السعيد، دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة ونيويورك، 1958،

(46) - دار المعارف بمصر، ومن عناوينها: «مملكة السحر»: شارل بيرو، «آلة الزمان»: هـ. ج. ويلز، «إفنهو»: والتر سكوت، «دافيد كبرفيلد»: شارلز ديكنز...

للطفل العربي نماذج روائية جيدة لو لم تعط الأولية لعملية «تلخيص» النصوص العالمية على حساب خصوصيات عالم الطفل الذي بدأ يقترب من نضج المراهق، أو من عالم الذكاء المجرد، حسب جان بياجي، المفتقر إلى النضج الكامل الذي يمكن للرواية بمفهومها السائد أن تستوعبه برحابة.

* **الصورة القصصية.**

هي جنس سردي تختزل منه كثير من مكونات الفن القصصي لتعوض بأخرى مستوحاة من فني الرسم والفوتوغرافيا. وغالبا ما يقدم هذا الجنس للأطفال باعتباره قصة قصيرة أو حكاية لاصورة قصصية.

وتفتقر الصورة القصصية، جسبما يرى شكري عياد، إلى الموقف الدرامي الذي تؤكده وحدة الانطباع المهيمنة على مجموع تفصيلات النص القصصي. كما تمس الصورة القصصية منطقة من الشعور أقل عمقا من المنطقة التي تمسها القصة القصيرة، لذا فإن القيمة الفنية لهذه الصورة تتمثل في الوحدة المستمدة من موضوع الملاحظة، وتقوم هذه الوحدة على التناسب والتقابل بين أجزاء هذا الموضوع[47]. ومن أمثلة الصور القصصية المقدمة للأطفال النص الذي كتبه فاروق سلوم تحت عنوان «الجمل يكتشف نفسه»[48].

«في يوم من الأيام سمع الجمل أن العالم توصل إلى صنع سفينة شراعية.. تطوف فوق الماء، وتحمل السلع والأدوات.

فقال الجمل لنفسه : كيف يمكن أن يحصل هذا وأنا سفينة الصحراء؟ أنا الذي عبرت المسافات ... وعرفت الدروب كلها.. لا لا.. لن أسمح لأحد أن يفعل ذلك. فحمل نفسه وراح إلى الميناء. وعندما شاهد السفينة الشراعية صار يدور قرب الشاطئ ويعرض سنامه.. وقامته ساخرا من شراع السفينة، لقد كان الجمل يتصور أن شراع السفينة هو سنامها، وكان يتصور أن هذا السنام المصنوع من القماش والخشب سوف[*] لن يستطيع أن يتحمل شيئا، لذلك التفت إلى مكان هادئ وجلس فيه ينتظر اللحظة التي يتحقق فيها ما كان يتوقعه.

وبسرعة جاء البحارة، وحملوا عددهم وآلاتهم، ثم انشغل بعض الرجال بتحميل

---

(47) -شكري محمد عياد، القصة القصيرة في مصر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967-1968، ص 55.

(48) - مجلة (المزمار) العراقية، العدد 20، السنة 9، 1979/05/17، ص 2.

(*) - كذا، والصحيح: لن يستطيع (بدون: سوف).

السفينة الشراعية حتى امتلأت. أما الجمل فكان ينتظر النتيجة..

...ومر الوقت والسفينة لاتزال كما هي.. حتى اقترب القبطان وصعد إليها ثم أدار مقودها فسارت نحو الجزر البعيدة .. عند ذلك شعر الجمل بأن هذه السفينة لا تشبهه ولا تنافسه، لذلك عاد إلى عمله... ومنذ ذلك اليوم وهو يفتخر بأنه سفينة الصحراء الأصيلة التي تقطع المسافات.. وتعرف الدروب».

* **المقالة القصصية.**

يتميز هذا القالب عن أنواع المقالة الأخرى بخاصيتي الميل إلى الذاتية، ثم مزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد والوصف مما ينتج عنه تنويع أسلوبي يخفف من الطابع الذاتي.

ويحتل الجانب البياني في المقالة القصصية المكان الأول قبل التعبير من خلال الأحداث أو الشخصيات[49]. و«هذا الشكل الأدبي لا ينبع من الشعور بالأزمة، ذلك الشعور الذي تدين له القصة القصيرة بظهورها ونموها.. ثم هو كذلك لا ينبع من الشعور بالاهتمام، الذي يمكننا أن نسند إليه وجود الصورة، بل هو ينبع من الرغبة في التعبير عن العالم النفسي للكاتب، متحريا من جوانب هذا العالم ما لا يفضح ولا يؤذي، ولايفجأ بشذوذه أو عنفه، بل ما يصلح أن يكون مادة لطيفة للسمر، تمتع القارئ المستريح بلونها الانفعالي الخفيف، ودعابتها التي لا مرارة فيها»[50]. وهذه غايات تساير بعمق سمات الطفولة.

لا تتجاوز مقالة الطفل القصصية، في الغالب، عمودا في مجلة أو جريدة قد يتخذ طابع الافتتاحية، لذا فإن ازدهارها بين الصغار يعود إلى الصحافة.. وعلى الرغم من الصفة المسالمة لهذا الشكل، فإنه قد يوظف أحيانا للتعبير عن مفاهيم سياسية أو اجتماعية تجعله، حين توجيهه للصغار ذا غايات تقلص من قيمته القصصية. ومع ذلك فإن المقالة القصصية تستطيع على يد الكاتب البارع أن تسحر الطفل بدرجة تضاهي سحر القصة الجيدة. ونقدم فيما يأتي نموذجا يلخص كثيرا من سمات هذا الشكل:

«أنا أتعلم من الصمت كثيرا، ومن الإصغاء للآخرين أعرف أكثر لأن الاستماع للآخرين يعني الاهتمام بهم، ويشير إلى معرفة الإنسان بآداب التعامل مع الآخرين..

---

(49) - شكري محمد عياد، مرجع سابق، ص 63.

(50) - نفسه، ص 66.

لقد كان صديقي وائل، كثير التلفت، حين أتكلم إليه، كان ينظر إلى كل شيء حولنا، وربما وضع يده في جيبه بحثا عن شيء أو يحدق في الكتب التي بين يديه حين أحدثه. لقد حاولت أكثر من مرة تنبيهه إلى ضرورة التركيز بوجه الشخص الذي يتكلم إليه، لكي يشعر بأنك تستمع إليه وتشاركه الأفكار، لكنه لم ينتبه لذلك، قلت... أجرب طريقة جديدة.. ورحت أتجاهل كلام وائل، أطوف بعيني في كل مكان حين يتكلم إلي، أصفر.. أو أغني.. أو أقلب صفحات الدفتر.. وأرد عليه بكلمات مختصرة، حتى ضاق بي، وصاح: ألا تستطيع أن تهدأ وتسمع إلي للحظة واحدة ؟ «قلت له: تعال نتفاهم إذن... ورحنا نتفق على أصول الاستماع.. والتحدث بيننا» [51].

* **الحكاية الشعبية**[52].

والحكاية الشعبية النموذجية المقدمة للأطفال بناء محدد المعالم ما في ذلك من شك على الرغم من الغموض الذي يكتنف المصطلح، ويستمر هذا البناء «حكائيا» متى ظل مرتبطا ببعض أصول الحكي في صورته الشعبية أو التراثية عامة، وإلا استحال إلى شكل «قصصي». ووسيلة التبليغ هنا (الرواية الشفاهية أو الكتابة) لا تخضع لتباين مستويات الحكي فقط، بل تخضع لخصائص عالم الطفولة أيضا، لذا فإن «حكاية الأطفال» تظل مرتبطة، من ناحية، بشروط القالب «الحكائي»، ومن ناحية ثانية بخصائص النمو.

تحتفظ الحكاية الشعبية المقتبسة للأطفال ببساطة البناء، وترجيحها «الواقعي» على «الخيالي». فالإلحاح على فقر البطل أو أحد أفراد أسرته أو أسرته بكاملها يكاد يكون قاعدة في المقدمات التمهيدية في هذه الحكايات. كما تحتفظ بالطابع الحسي في تصوير ما هو مناسب من العالم الآخر. والحقيقة أن موضوعية عرض الأمور الغريبة تضفي على الحكاية الشعبية المقتبسة للأطفال صفة التماسك المقنع. فالطفل الذي يتعامل مع الحدث المقدم بهذا الأسلوب يرسخ لديه أنه يتعامل مع الصدق بعينه، لذا يلزم أن تكون الطبيعة المكيفة لهذا العرض غير موغلة في الغموض، وأن تتسم بالمنطق وإن لم يكن الحدث في ذاته منطقيا. ومن نماذج هذا الجنس حكاية

(51) - مجلة (المزمار)، العدد12، السنة10. 1980/03/20، ص2.

(52) - استقينا كثيرا من صفات الحكايتين العجيبة والشعبية من المقارنة التي عقدها بينهما فريدبريش فون ديرلاين في الفصل الثالث من كتابه: الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، 1973، ط1.

«الفأس الذهبية» الصينية[53]، وحكاية «كيف انتظر عجوز الموت ؟» الإستونية[54]، وحكاية «البيضة الذهبية» لإيرينا زخيلزنوفا[55]، وحكاية«الصياد والسمكة الذهبية» لألكسندر بوشكين[56]، وحكاية «المصادفة السعيدة» لمحمد سعيد العريان وزميله[57].

* الحكاية العجيبة.

هي التي يجب أن يظل الأمر الخارق ثابتا فيها حتى لا تتحول إلى جنس حكائي آخر. ويخضع هذا البعد الخارق لتهذيب كبير حين تقديم الحكاية العجيبة للأطفال في صياغة نموذجية. في هذا الجنس من الحكي يتم ترجيح «الخيالي» على «الواقعي» على عكس ما يحدث في الحكاية الشعبية، لذا فإن أبرز ما يميزه هو إضفاء صفة الإطلاق على البعد الخارق، وعدم ربطه بمشاكل الإنسان اليومية أو إنزاله إلى أرض الواقع.

لا تبدأ الحكاية العجيبة فجأة بالحركة كما لا تنتهي نهاية مفاجئة. والحادث قد يتكرر ثلاث مرات، والمكان قد يتخذ أيضا صيغة ثلاثية : فبيت الجدة يقع في حكاية «ذات القبعة الحمراء»[58] تحت شجرات البلوط الثلاث الكبيرات. ولا يظهر في المشهد الواحد من الحكاية، في الغالب، أكثر من شخصيتين في وقت واحد. ففي الحكاية السابقة لا تجتمع البطلة مع الذئب الميت والصياد وجدتها إلا في الخاتمة. أما في المواقف الداخلية فإن الشخصيات كانت تجتمع وفق هذه الثنائيات : (البنت/الأم) (البنت/ الذئب) (البنت/الذئب المتنكر في صورة الجدة) (الصياد/الذئب).

أما من حيث البناء العام فالحكاية العجيبة، كالحكاية الشعبية يحلو لها تصوير النقيضين : الكبير والصغير، الغني والفقير، الشيطان والإنسان، الجميلة والذميمة. في حكاية الطفل العجيبة تختصر الأحداث الفرعية، ويركز المضمون حول شخصية

---

(53) - ضمن مجموعة: الفأس الذهبية، ص 5-11.

(54) - نفسه، ص 19-22.

(55) - ضمن مجموعة: مدرسة اللقلق، ترجمة عيسى فتوح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص21.

(56) - نفسه، ص 58-65.

(57) - دار المعارف بمصر، 1976، ط9، سلسلة «القصص المدرسية».

(58) - انظر نص الحكاية مترجما بقلم مصطفى ماهر عن الأخوين جريم في مجلة (تراث الإنسانية) المصرية، مجلد 2، ص 618-619.

رئيسة، ويخضع البعد الملحمي لقيود جمالية وشروط وطيدة الصلة بخصائص النمو.
ومن نماذج الحكايات العجيبة التي قدمت للأطفال في صياغات عديدة معظم حكايات شارل بيرو، وحكايات «الأميرة الصامتة»[59] و«جميلة والوحش»[60] لمحمد عطية الإبراشي، و«في غابة الشياطين» لكامل كيلاني[61].

* **الحكاية الأسطورية**[62].

عندما تقتبس الأساطير للأطفال وتتحول إلى جنس أدبي؛ تظل محتفظة بنسبة واضحة من الأفعال الخارقة. والملاحظ أن الأسطورة في هذه الوضعية الجديدة تتخفف من اتجاهها التساؤلي، وتقلل من إلحاحها في فهم هذا الكون كما تلح على تعميق الخط الدرامي، وتتقلص فيها الأحداث الفرعية والشخصيات الثانوية.

يبدو من الصعب العثور على أساطير نموذجية للأطفال تمارس فيها الآلهة أدوارا بالصورة التي تمارسها في الأساطير الأصلية، وإن يكن من غير المستبعد أن تشتمل بعض أساطير الأطفال على كائنات بها من القوة ما يجعلها في مرتبة أنصاف الآلهة كشخصية بنت ملك البحار في أسطورة «زهرة السنط» حسب صياغة عطية الإبراشي[63].

لا ترتبط أساطير الأطفال بمرحلة فكرية معينة من تاريخ الإنسانية، فهي تشتمل على عينات يهيمن فيها السحر، وأخرى تضم الشيء الكثير من السمات التأملية في الكون، إلى جانب مجموعة ثالثة تتحقق فيها القيم المعرفية بصورة قد تقربها من الحكاية الشعبية كما في أسطورة «قاطع الحجارة» اليابانية[64] التي اتجهت -بواسطة مجموعة من التقمصات- إلى أن ترسخ في الأعماق فكرة أن الإنسان أقوى من كل شيء في الوجود.

أحيانا قد تجتزأ أساطير الأطفال من الملاحم العالمية، أو تحور عن بعض المعتقدات

---

(59) - إصدار دار المعارف بمصر، 1978، ط10، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».

(60) - إصدار دار المعارف بمصر، 1974، ط11، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».

(61) - إصدار دار المعارف بمصر، 1976، ط10، سلسلة «قصص هندية».

(62) - استقينا كثيرا من أوصاف الأسطورة وأنواعها من هذين المرجعين:

- الأساطير، أحمد كمال زكي، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، «المكتبة الثقافية» (170).

- الأسطورة، نبيلة إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1979، سلسلة «الموسوعة الصغيرة» (54).

(63) - إصدار دار المعارف بمصر، 1978، ط8، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».

(64) - محمد عطية الإبراشي، الراعي الأمين وقصص أخرى، دار المعارف بمصر، 1978، ط12، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال»، ص 10-12.

القديمة، وتقدم في شكل قصصي قصير فاقد قدسيته الطقوسية.

والملاحظ أن الأساطير المقتبسة حديثا للأطفال تقلل ما أمكن من حالتي «التقمص» و«الاستبدال» اللتين يبلغ اللامنطق فيهما أبعد مداه، أو تتجاوز تلك المواقف الموحية بإشارات جنسية شاذة. ففي أسطورة «الأخوين» الفرعونية، تشتهي زوجة «أنوبو» أخا زوجها «باتا»، ولكي يؤكد هذا براءته يخصي نفسه بقطع قضيبه[65]. وقد تجاوز الإبراشي، في صياغته للأسطورة، هذا الموقف واكتفى بالتلميح البعيد للخيانة من خلال هاتين الفقرتين:

«وذهب [باتا] إلى المخزن ولم يتأخر، ثم احتمل حملا ثقيلا على عاتقه، ومضى مسرع الخطو، ولما مر بزوج أخيه انحنى قليلا، ووضع مفتاح المخزن بين يديها.

ثم انصرف ومضى إلى الحقل حزين النفس، مشرد الفكر، تتقاذفه الهواجس والآلام، لأنه رأى من زوجة أخيه عدم الإخلاص لزوجها ؛ ولما وصل إلى الحقل ألقى بحمله الثقيل»[66].

إلا أن الأساطير المقتبسة قد تحتفظ، من ناحية أخرى، بما يسمى بـ «تجربة العبور» التي يمر بها البطل، وكذلك بجمالية «التشخيص» وتعليق الحدث في فضاء لا يضبطه زمان ومكان.

إن على أساطير الأطفال النموذجية الخضوع لقانون خصائص النمو. ويرى علي الحديدي أن «الأساطير البسيطة من النوع التفسيري مثلا تقدم للأطفال الصغار كأسطورة «لماذا فقد الضفدع ذيله ؟»، و«لماذا عباد الشمس يتبع الشمس ؟»... فمثل هذه الأساطير الهندية الطبيعية التي تشمل خواص الحيوانات أو النباتات، وتفسيرات تغير الفصول السنوية، وتكوين الأرض وأبراج النجوم ومجموعاتها الثابتة، وحركة الشمس والأرض ليس فيها تدخل الآلهة. ويقدم للأطفال الكبار الأساطير الأكثر تعقيدا كالأسطورة الرمزية»[67]. ومن الأساطير التفسيرية مجموعة «الكاليفالا» لإيلينا بريميسيريو[68] عن نشأة فنلندة ومختلف مظاهر الطبيعة والحياة فيها، وأسطورة «كيف حفرت الطيور والحيوانات مجرى لنهر داوغافا»

---

(65) – ذكر علي الحديدي أن نص هذه الأسطورة يوجد في كتاب: أرض السحرة لبرناد لويس، ترجمة حسين نصار، ص 79-93، انظر في أدب الأطفال، ص 136.

(66) – زهرة السنط، دار المعارف بمصر، 1978، ط8، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال»، ص 10-11.

(67) – في أدب الأطفال، ص 160.

(68) – ترجمة روز مخلوف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1979.

لإيرينا زخيلزنوفا[69].. وأسطورة «لماذا للأرنب شفة مشقوقة»[70]. والواقع أن هذه الأعمال لكي تكون في متناول طفل المرحلة الوسطى عليها أن تخضع لصياغات تبسيطية مدروسة[71].

* الخرافة.

تبدأ خرافات الأطفال، في الغالب، بمقدمات موجزة تمهد لعرض المشكلة الرئيسة، كأن تقدم البطل داخل محيطه أو أسرته. وأفراد الأسرة لا أهمية لهم في الخرافة إلا بمقدار دورهم المساعد في توضيح جانب من جوانب شخصية البطل. وتشبه الخرافة في ذلك الحكايتين العجيبة والشعبية وبعض النوادر والأساطير.

قد لا تتجاوز الإشارة في الخرافة إلى عنصري الزمان والمكان جملة واحدة، كما يمكن الاكتفاء بأحدهما من دون الآخر، وهي تشبه في ذلك الحكايتين العجيبة والشعبية، كما تشبههما في قلة عدد الشخصيات. وقد تكون هذه الشخصيات حيوانية كلها، كما في خرافة «الصديقات الثلاث»[72]، حيث تتقاسم البطولة البطتان والسلحفاة، أو تكون مكونة من بشر وجمادات، كما في خرافة «الدب الخائن»[73] التي تقوم فيها بدور البطولة الطفلة «نيرة» ودماها ولعب أخرى، أو تكون مكونة من نبات ومظهر من مظاهر الطبيعة كخرافة «القمح الأسود»[74]، أو من بشر ونبات كخرافة «أزهار عايدة الصغيرة»[75]، أو من حيوان وحشرات ونبات كخرافة «الأسرة السعيدة»[76].

وإجمالا فحالات توظيف شخصيات الخرافة قد يتداخل فيها بتفاوت الإنسان والحيوان والنبات والجماد ومختلف مظاهر الطبيعة. وإذا كانت الخرافة حيوانية صرفا

---

(69) – ضمن مجموعة: الفأس الذهبية، ص 31-32.

(70) - CUENTOS TIBETANOS. ED. ARALUCE. BARCELONA. 1958. P.73-78.

(71) – انظر في ذلك: باسم عبد الحميد حمودي، توظيف الأسطورة في أدب الأطفال، جريدة (الجمهورية) العراقية، 1977/08/11.

(72) – محمد عطية الإبراشي، الصديقات الثلاث وقصص أخرى، دار المعارف بمصر، 1974، ط6، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال»، ص 5-24.

(73) – محمد عطية الإبراشي،حورية البحر وقصص أخرى، دار المعارف بمصر، 1978، ط4، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال»، ص 25-47.

(74) – أقاصيص من هانز أندرسون، ترجمة محمود إبراهيم الدسوقي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1940، ص 134-136.

(75) – نفسه، ص 118-126.

(76) – نفسه، ص 170-174.

فالمنتظر أن يكون الشر صادرا عن فئة حيوانية خاصة كالثعلب والذئب والأسد.

في خرافة الطفل النموذجية يتم تجاوز الحكايات المتداخلة التي تزخر بها الكتب القصصية القديمة. ففي باب الأسد والثور مثلا من كتاب «كليلة ودمنة»[77] تتداخل خمس عشرة خرافة خلال سرد الحكاية الأصلية.

ويهتم نقاد قصص الأطفال برصد علاقة الخرافة الحيوانية بنفسية الطفل. وكنا قد ذكرنا بأن «علاقة الطفل الوجدانية بالحيوانات أيسر على الفهم من علاقته بالإنسان، ولعل ذلك يرجع إلى أن بعض الحيوانات أصغر حجما من الراشدين»[78].

تصلح الخرافة لتسلية الطفل في طوره الواقعي المحدود بالبيئة الممتد بين الثالثة والخامسة، فهو في هذه المرحلة يستطيع معاينة كثير من خصائص الحيوان والنبات كالألوان والأصوات والحركات، وهو يعتقد أيضا أن الجماد والحيوان والنبات يتكلم.

بقي أن نشير إلى أن أشهر النماذج العالمية لهذا الشكل هي خرافات «إيزوب» وخرافات «كليلة ودمنة» التي قدمت في أكثر من صياغة بما في ذلك صياغة كل من كامل كيلاني وأحمد نجيب وإبراهيم عزوز. ثم خرافات «البنج تنترا»[79]، التي اعتمد ابن المقفع بعض حكاياتها في كتاب «كليلة ودمنة».

*** النـــادرة.**

هي، كالحكاية المرحة، ضرب من الحكايات الممعنة في القصر، يدور غالبا حول موضوعات الحياة اليومية[80]. وقد تمطط النادرة بغية تنسيبها للطفل، كما في نادرة محمد عطية الإبراشي : «لا تحكم وأنت غضبان»[81] ومع ذلك فإن البناء الأصلي لهذا الجنس الحكائي يظل متسما بالقصر.

ومن الشائع أن يتعاطف الأطفال مع النوادر التي تبرز فيها الشخصيات النمطية المحدودة المعالم كشخصية جحا. وتبدأ النادرة الجحوية بالتمهيد الذي يحدد الإطار العام للموضوع الذي ستدور حوله النادرة، وضمنه يشار اسم جحا في الغالب.

---

(77) - ترجمة عبد الله بن المقفع، ضبطه وشكله وفسره محمد حسن نائل المرصفي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، 1934، ط4، ص 167-244.

(78) - هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، ص 148.

(79) - ترجم عيسى فتوح مختارات منها في مجموعة: النمس الوفي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1979.

(80) - عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ودار الكتاب العربي، القاهرة، 1968، سلسلة «المكتبة الثقافية» (200)، ص 74.

(81) - إصدار: مكتبة مصر بالقاهرة، سلسلة «مكتبة الطفل الزرقاء».

وقد يأتي التمهيد مرتبطا بالإشارة الزمنية : «ذات يوم».

أما المرحلة التالية فتتعلق بـ «عرض المشكلة» الأساس للنادرة. وبداية عرض هذه المشكلة قد يدور حول نصيحة توجه لجحا، أو حول موقف أو فعل أو معاملة يكون جحا طرفا رئيسا فيها. وفي الحركة الثالثة نرى جحا يخل بالفعل أو الموقف أو المعاملة أو الوصية خدعة منه أو غباء أو تفريطا، ثم في المرحلة الرابعة يحاول تعليل الإخلال. وقد يحدث أن يذكر التعليل قبل معرفة نتيجته.

تلتزم نوادر جحا في الغالب الأعم بهذه الصيغة البنائية في صحافة الأطفال، وهي صيغة تحتفظ بقرابة قوية بالنمط السردي الشعبي، إلا أن كامل كيلاني لم يلتزمها في سلسلتيه «قصص جحا» و«جحا قال يا أطفال» واعتمد، بدلا من ذلك، خطة تعبيرية أخرى.

إن النادرة شكل مناسب للطفل في مختلف مراحل ما بعد التمدرس، لأن طفل المرحلة المبكرة لن يكون في مقدوره الاستمتاع بمضمونها المعتمد على المفارقة العقلية أو البلاغية أو المرجعية التاريخية. وربما لهذا السبب ألحت سلسلة «مكتبة الطفل الزرقاء» المصرية في تقديم قصصها - التي تشمل كثيرا من النوادر - للأطفال من السابعة إلى العاشرة. ويمكن القول إن «حكايات الذكي إياس»[82] التي أعدها شريف الراس عن التراث العربي تعتبر نموذجا جيدا للصياغة المعاصرة لنادرة الطفل.

* **النكتـــة.**

عند الحديث عن نكتة الطفل يتجه القصد، أساسا، إلى تلك النكات المدونة التي يمكن للمربي أو الأب روايتها للطفل الصغير بلغة مبسطة، وكلما تقدم هذا الطفل في سلم النمو إلا ازداد قدرة على تذوق النكتة بمفرده.

وتقدم نكتة الطفل الفنية للتسلية لا للتعليم. وأكثر النكت سيادة بين الأطفال تلك «التي تسخر من غباء الإنسان ومن موقفه السلبي في المجتمع»[83]. والسائد أن تقدم النكت للأطفال بواسطة الصحافة، وليس ضمن كتيبات، لذا قلما تراعى في هذا المجال شروط النمو وتدرج مراحل الطفولة. وقد تختصر نكتة الطفل في رسم وحيد وتعليق قصير فتنقلب إلى كاريكاتور.

---

(82) - مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

(83) - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، ص 219.

* **الأشرطة المصورة.**

يمكن أن نلحق بالأجناس القصصية السالفة الأشرطة المصوّرة. والشريط المصور مجموعة من الصور أو الرسوم التي تسرد عبر تواليها قصة أو حكاية، وهو «تعبير فني لا يستعمل صورة واحدة، بل مجموعة من الصور، باحثا عن علاقة جديدة بينها وبين النص»[84]. وكان فرانسيس لاكاسين أول من أطلق على الأشرطة المصورة صفة «الفن التاسع».

إن علاقة الأشرطة بقصة الطفل علاقة وطيدة خاصة في أدب القرن العشرين، ذلك أن أطفال هذا العصر يرفضون تواصلنا معهم بأساليب تقليدية ويظهرون رغبة في استهلاك أنواع تعبيرية جديدة كالأشرطة المصورة. وإذا عرفنا أن هذه الأشرطة تقوم على أصول جمالية متعددة تملك قوة خارقة على الجذب ؛ أمكننا إدراك جانب من هذا الإعجاب، فهي تعتمد في خطابها الأسلوب المباشر STYLE DIRECTE، وتستعير من المسرح والسينما تقنيتي تقطيع المشاهد DECOUPAGE ثم التوليف بينها MONTAGE. والنص المكتوب الذي لا يكون أدبيا بكل ما في الكلمة من معنى، يختصر مضمونه إلى ما هو أساسي، كما يضمن أسماء أصوات LES ONOMATOPEES تمنح القارئ حرية واسعة لتأويل دلالات الصورة، إضافة إلى أن اللون يطور ويعمق هذه الإمكانية التعبيرية والتواصلية[85].

إلى جانب جماليات الرسم تراعى في الأشرطة المصورة طرق توظيف النص والحوار والصورة وإخراجها على فضاء الصفحة. وفي الطريقة الكلاسية يظل النص المكتوب خارج الرسم، أما في الحديثة فينجز في مربع أو مستطيل في أعلى أو أسفل الصورة، بينما يتخذ الحوار وأسماء الأصوات أشكالا متعددة كالبالون الباطني والبالون المسنن وغيرهما كما في شريطي «فت فت وميكانو»[86] و«بسام ونور»[87]. كما أن الشريط قد يعتمد صورا فوتوغرافية مسلسلة للدمى والمجسمات

---

(84) - MARC SORIANO: GUIDE DE LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE.- FLAMMARION. 1975. P. 68.

(85) - IBID. P. 72.

(86) - سيناريو: ندوة حسن، رسوم: رضا حسن، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (32).

(87) - سيناريو: مجموعة من المؤلفين، رسوم علي المندلاوي، خطوط: بلاسم محمد، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (33).

كشريطي « القرود والكرة»[88] و«هولاكو والأسرى الأربعة»[89]. وفي هذا النوع من الأشرطة يفتر البعد الدرامي فتورا واضحا، وتصاب حركة الشريط بالبرودة.

* **التعريف المقترح:**

بحديثنا عن الأشرطة المصورة نكون قد أشرنا إلى أبرز الأجناس والأنواع القصصية والحكائية السائدة بين جمهور الأطفال. ويمكن الآن جمع كل النتائج الجزئية المثارة في الصفحات السابقة لصياغة ذلك التعريف التقريبي الذي قصدنا إلى تركيبه منذ البداية والذي يمكن اعتباره أرضية قاعدية يتم الانطلاق منها لمناقشة مختلف القضايا النظرية والإجرائية للإشكالات القصصية، فنقول:

إن قصة الطفل النثرية هي جنس أدبي نمطي يسرد أساسا للأطفال كي يقرأوه أو يقرأ لهم قصد التسلية والإمتاع، تراعى في تركيب عناصره وتحديد أجناسه وأنواعه الخصائص النوعية والذاتية لنموهم الجسمي والنفسي والعقلي والاجتماعي والخلقي واللغوي، ثم الخصائص الموضوعية الخارجية، وكذا المكونات العامة للجنس الأدبي وسمات النوع. وقد تشتمل قصة الطفل على مواقف تعليمية أو تهذيبية، أو تنجز في سبيل تحقيق غايات ومصالح قريبة. غير أن مثل هذه المواقف والغايات لا تدخل ضمن الاعتبار الحقيقي لهذا النمط التعبيري إلا إذا كانت نابعة من صميم البنية العامة للنصوص. ومادة هذه القصة قد تكون مبتكرة من شتى مظاهر الواقع والخيال، أو مستوحاة من أجناس أدبية أخرى، أو مقتبسة من التراث الشعبي الإنساني. وتتداخل في بناء هذه القصة شبكة معقدة من المكونات أبرزها -على سبيل التبسيط- الحبكة والزمان والمكان والشخصيات والأحداث والفكرة والعقدة وحلها، إلى جانب الحوار والوصف والتوقيت والتشويق وتباين الأساليب ومستويات السرد. وكل هذه المكونات لا توظف، بالضرورة، مجتمعة في نص قصصي واحد أو بدرجة واحدة من الأهمية، إذ إن طبيعة المرحلة الطفولية المعنية بالخطاب هي التي تجعل مكونا أو مكونات تهيمن على عملية الحكي. وأهم الأجناس القصصية المتداولة بين الأطفال هي القصة القصيرة جدا، والقصة القصيرة، والقصة، والصورة القصصية والمقالة القصصية،إلى جانب الأجناس الحكائية: الحكاية الشعبية والحكاية

---

(88) - سيناريو: محمد شمسي، تنفيذ الدمى: علي المندلاوي، عمار سلمان، هناء مال الله، تصميم: خليل الواسطي، تصوير: إحسان سعيد، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (13).

(89) - قصة ورسوم: عقيل سرار، المجسمات والملابس: صفية سرار، إخراج سامي الربيعي، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (25).

العجيبة والحكاية الأسطورية والخرافة والنادرة والنكتة ثم الشريط المصور.

إن قصة الطفل قد تبدو، من خلال وجهة نظر عجلى، غير مختلفة في تركيبتها وأشكالها عن قصة الراشد. إلا أن المقاربة المتأنية لمستوياتها البنائية العامة، والمعرفة الدقيقة بخصائص الطفولة يجعلان منها إبداعا متميزا بـ«أدبيته» الخاصة.

الفصل الثالث

قصة الطفل الأوربية والعربية

* **قدم قصة الطفل .**

سايرت حكايات الأطفال مسيرة (التراث القصصي) الموجه للكبار، وتابعت خطوات انتقاله من سرد الحقيقة المجردة إلى القصص بأنواعه وأشكاله، وعاشت «عالة عليه، تستمد مادتها من خيالات الكبار ومن قصصهم، وتتخذ مصادرها التي تغترف منها الخيال والصورة من تراث البشرية القصصي، من خرافات وأساطير وملاحم وحكايات شعبية... وغير ذلك من القصص الفلكلورية والتقليدية. وحين تطور التفكير الإنساني تطورت كذلك حكايات الأطفال لتصبح جزءا من مادة الحياة ووسيلة اتصال أساسية للبشرية، وسبيل الأجيال المتعاقبة لنقل الأفكار والقيم والمثل والمستويات السلوكية والتقاليد المختلفة...

والظاهرة الجديرة بالتسجيل هي أن (أدب الأطفال) على الرغم من أنه قديم قدم أدب الكبار إلا أنه لم يحظ بالتدوين أو الدراسة أو الاهتمام كما حظي أدب الكبار. فقد اهتمت أكثر الحضارات القديمة بتسجيل تراثها الفني والأدبي إلا أنها أسقطت من حسبانها «أدب الأطفال إلا في النادر القليل»[1] كما هو الشأن في مصر القديمة التي كانت -كما يرى علي الحديدي تبعا لما وصل إليه علم الآثار الحديث- الوحيدة من بين الأمم القديمة التي سجلت حياة الطفولة وأدب الأطفال «في نقوش وصور على جدران القصور والقبور، وكتبتهما في برديات بقيت على مر السنين لنعرف منها أن الأطفال من ألوف السنين كانوا كما هم الآن لا تختلف تصرفاتهم عن تصرفات أطفال عصرنا الحديث»[2]. ومن القصص التي سجلتها تلك البرديات قصة «جزيرة الثعبان»[3]. وقصة «الملك خوفو»[4].

والذي يدعو للدهشة أن الشعوب المشهورة بوفرة تراثها القصصي كالهند والفرس

---

(1) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 36-37.

(2) - نفسه، ص 40.

(3) - نفسه، ص 42.

(4) - نفسه، ص 43.

والإغريق والعرب لم يذكر التاريخ أنها سجلت قصصا خاصة بالأطفال، ولذا فقد ظل كل ذلك التراث موجها في المرتبة الأولى للكبار[5]. «ولعل الزعم بأن «شهرزاد» قد قصت قصصها أول أمرها على أختها «دينازاد» يوحي بأن هذه القصص قد ألفت للصغار، ولكن إذا كان حقا هذا الزعم، فلابد من أن تكون هذه الأخت قد جاوزت سن الطفولة وبلغت مرحلة النضج والرشد، وذلك لما في حكايات «الليالي» من معالجة سافرة للجنس، ومن أحاديث مباشرة عنه، ولما في قصصها من طول مفرط، وحكايات مركبة أو معقدة لا يتسنى لعقيلة الأطفال إدراكها أو متابعتها»[6].

* فرنسا.

يستنتج من بعض الأبحاث أن الكاتب الفرنسي شارل بيرو Charles Perrault (1628-1703) يعتبر من أوائل الأدباء الذين كتبوا قصصا موجهة بالدرجة الأولى للأطفال[7]. ويشير علي الحديدي إلى أنه «يغلب على الظن أن ظهور «أدب الأطفال» في فرنسا مدونا أواخر القرن السابع عشر كان أثرا غير مباشر «لألف ليلة وليلة». ولم تكن الكتابة للأطفال في هذه الفترة مألوفة أو مستساغة بين الأدباء ؛ بل كان يظن أنها تنزل من قدر الأديب أو الفنان. ومن ثم تحاشاها الكاتبون حتى جاء «تشارلز بيرو» فكتب مجموعة من القصص للأطفال بأسلوب سهل ميسور وسماها «حكايات أمي الإوزة Les contes de ma mère l'Oye»[8] وهي مجموعة حكايات تتمتع بشهرة واسعة بين أطفال العالم، من بينها حكايات «القط المنتعل حذاء» و«اللحية الزرقاء» و«ذات القبعة الحمراء» و«عقلة الأصبع» و«سندريلا»[9]. وفوق ما نالته هذه المجموعة من شهرة واسعة في فرنسا فإنها كانت ذات أثر كبير في حكايات الأطفال والقصص الشعبي في ألمانيا وإنجلترا بعد أن ترجمت إلى لغتيهما ،وقادت الأدباء إلى البحث والتنقيب في الآداب الشعبية

---

(5) - نفسه، ص 45.

(6) - نفسه، ص 45-46.

(7) - BERTRAND D'ASTORG: ENFANT ET LITTÉRATURE. ESPRIT. N 216. ANNÉE 22. 1954. P.12.

(8) - في أدب الأطفال، ص 47. وقد ورد فيه اسم مجموعة بيرو باللغة الإنجليزية.

(9) - لقد صيغت هذه الحكايات صياغات عربية مختلفة الجودة والإخراج والرسوم. ويمكن المقارنة مثلا بين صياغة محمد عطية الإبراشي لحكاية «سندريلا» ذات النص الكامل والحروف المشكولة بالشكل التام والرسوم الجميلة وإن لم تكن ملونة (باستثناء صورة الغلاف) وبين الصياغة الصادرة عن دار الشرق العربي التي اشتملت هي الأخرى على رسوم معبرة ودقيقة وملونة، ولكنها لم تأت مشكولة بالشكل التام، كما أن نصها ليس كاملا.

الأوربية»[10].

ويظهر أن جان دي لافونتين JEAN DE LA FONTAINE (1621-1695) كان قد كتب (خرافاته FABLES) الشعرية (1668) قبل مجموعة بيرو. وكشف البحث التاريخي والفولكلوري (للخرافات) بأن مشروع لافونتين فيها كان موجها للقارئ الراشد قصد إيقاظ روح النقد لديه[11]. وقد سارت «مغامرات تليماك LES AVENTURES DE TELEMAQUE» (1717) للكاتب فينلون FENELON (1651-1715) في الخط نفسه.

«وبعد أن اجتاحت قصص «ألف ليلة وليلة» أوربا بعد ترجمتها (1704 -1717) تأثرت قصص الأطفال بها أيما تأثر، وأخذ الكتاب ينسجون على منوالها للكبار والصغار على السواء. وفي مواجهة الطوفان القادم من الشرق ظهرت مدرسة للكتابة للأطفال في فرنسا تقصد في نظريتها إلى التعليم والإرشاد... وأخرجت هذه المدرسة قصصا للأطفال تطبق فيها نظرياتها، فجاءت محشوة بالتعليمات، مثقلة بالإرشادات، ومليئة بالمقارنات في السلوك، مؤكدة قدرة الطفل على تقبل الأسباب والنتائج أكثر من تقبله الشعور والإحساس، ومن ثم تجاهلت كل خيال في قصص الأطفال. وممن كتبوا للأطفال من أتباع هذه المدرسة «مدام دي جينليس MADAME DE GENLIS» (1746-1830)، و«أرنود بركين ARNAUD BERQUIN» (1749 -1791)، وقد شجبا بعنف القصص الخيالية وقصص الجن والخرافات، وقدما في زعمهما القصص المناسب للأطفال، وكانت مستوحاة من تعاليم روسو، وحرصا فيها كل الحرص على التربية الاستقلالية الطبيعية»[12].

كان جول هيتزل JULES HETZEL (1814 - 1886) قد أسس مع صديقه جان ماسي JEAN MACE (1815-1896) (مجلة التربية MAGASIN D'EDUCATION) (1846-1915) التي كان لها دور بارز في تجديد أدب الأطفال الفرنسي. وبمناسبة الحديث عن هيتزل نشير إلى أن دار النشر التي حملت اسمه كانت قد أصدرت مجموعة هائلة من قصص الأطفال والفتيان[13]. ولا يجب نسيان دور الكونتيسة ديسغور

---

(10) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 48.

(11) - MARC SORIANO: GUIDE DE LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE.P353.

(12) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 48-49.

(13) - JEAN DE TRIGON: HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ENFANTINE. LIB.- HACHETTE. 1950. PARIS. PP. 82-88.

LA CONTESSE DE SEGUR (1799-1874) في إثراء رصيد قصص وروايات الأطفال ليس في فرنسا فحسب، بل حتى على الصعيد العالمي[14].

وعلى الرغم من أن عمل الأب كاستور LE PERE CASTOR (1896 -1967) كان يقصد في الأساس إلى محاربة المفاهيم التربوية العتيقة والتبشير بتربية جديدة يتحرر فيها الطفل من القيود؛ فإن قصصه و(مجاميعه ALBUMES) الكثيرة لا تخلو من مسحات فنية رائعة، وقد كانت هذه الألبومات تجمع بين الحكايات والرسوم وتوجه لمختلف أعمار الأطفال. ولإبراز سعة انتشارها نشير إلى أنه قد وزع منها بين عامي 1932 و 1938، ثمانون ألبوما. وتابع ابنه فرانسوا - ولد سنة 1932 وحمل ايضا اسم أبيه المستعار - خطة إصدار الألبومات القصصية[15]. كما عرفت ألبومات بابار التي ابتدعها الرسام جان دي برونوف (1899-1937) نجاحا مماثلا بين الأطفال الفرنسيين[16].

ويصعب بعد هذا أن نوجز في أسطر غزارة قصص الأطفال الفرنسية المعاصرة وغناها، وسنكتفي بالإشارة إلى أن كثيرا من الأدباء ذوي الشهرة الواسعة قد أبدعوا قصصا جميلة للأطفال من بينهم أنطوان دو سانت إكزوپري ANTOINE DE ST. EXUPERY (1900-1944) مؤلف قصة (الأمير الصغير) (1943) الشهيرة. وهي «قصة شاعرية ممتعة لطفل ملائكي وديع لا يعرف الجوع ولا الظمأ ولا الخوف، يترك الكوكب الصغير الذي يسكنه وحيدا ويتنقل بين الكواكب القريبة بحثا عن صديق حتى ينزل أخيرا على الأرض وسط الصحراء، ويلتقي بطيار سقط بطائرته، ويقص عليه ما صادفه في رحلته. ونسمع من الأمير الصغير صوت الطفولة يهمس إلينا بأنه لا قيمة للعالم كله إذا عاش الإنسان فيه وحيدا، وأن سعادة الإنسان هي أن يكون له صديق بجانبه، وأن تكون له أشياء يحبها، غير أن الإنسان لا يحب إنسانا ولا شيئا قبل أن يعرف، فالمعرفة طريق الحب، والحب هو الذي يعطي معنى للحياة وللعالم، وكلما زادت معرفتنا ازدادت روابطنا بالعالم وأصبحت حياتنا جميلة وسعيدة. وهكذا يتحدث سانت إكزوپري إلى الطفل الكامن في أعماق الكبار

---

(14) - MARC SORIANO: GUIDE DE LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE.PP473- 486.

(15) - IBID. PP. 232-242.

(16) - IBID. PP. 103-104.

والصغار معا في قصة الأميرالصغير»[17].

* إنجلتـــرا.

لم يبدأ الأدب الحقيقي الموجه للأطفال خاصة، والأدب الشعبي عامة في الظهور بإنجلترا مطبوعين «إلا بعد أن ترجم روبرت سامبر ROBERT SAMBER عام 1719 إلى الإنجليزية مجموعة «حكايات أمي الإوزة» لتشارلز بيرو. فكانت ترجمة هذه المجموعة بدء ظهور حركة التأليف القصصي للأطفال في إنجلترا بغية الإمتاع والتسلية»[18]. ومن أجل هذه الغاية أنشأ جون نيوبري JOHN NEWBERY (1713-1767) مكتبة JUVENILE LIBRARY خصصها لنشر كتب الأطفال والشباب وبيعها بعد أن «أدرك بصادق حسه طبيعة ما يقدم للأطفال في عصره من غذاء كريه لعقولهم، يمجه الصغار.. ومن ثم عمل على أن يقدم للأطفال كتبا تضم التوجيه والتسلية معا. وقد استعان على تنفيذ فكرته بفريق كبير من كتاب القصة في عصره يؤلفون له قصصا للأطفال، أو يبسطون ويختصرون ما كتب للكبار من قصص فيها عناصر المتعة والتسلية للصغار كقصتي (روبنسون كروزو) و(رحلات جاليفر)؛ وأخرج (نيوبري) نحو مائتي كتاب صغير، تضم القصص والأساطير والخرافات والحكايات الشعبية وغيرها.. ونالت هذه القصص من الشهرة الواسعة في إنجلترا وأمريكا ما أكسب «نيوبري» لقب الأب الحقيقي لأدب الأطفال في اللغة الإنجليزية»[19].

لقد عرف أدب الأطفال في إنجلترا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر موجة من القصص المنجزة بمنظور تربوي على يد مجموعة من الكاتبات. وبعد تلك الفترة يمكن تجاوز الحديث عن مجموعة من روايات الكاتب شارل ديكنز CHARLES DICKENS (1812-1870) الموجهة أساسا للراشدين - كما هو حال رواية (دافيد كوبرفيلد) مثلا - على الرغم من أن كثيرا من أدوار البطولة فيها أنيطت بأطفال وفتيان. «وفي أول القرن التاسع عشر ظهر الكاتب تشارلز لامب CHARLES LAMB (1775-1834) وكان أول من ثار على مدرسة الكتاب التعليميين للأطفال. وبدأ في سنة 1806يكتب قصصا لتسلية الأطفال وإمتاعهم، وبواسطته عادت حركة

---

(17) - أنطوان دو سانت إكزوبري، الأمير الصغير، ترجمة ثريا حمدي، تقديم محمد البخاري، دار مكتبة الأطفال، القاهرة، 1964، ط1، ص 4 من المقدمة.

(18) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 50-51.

(19) - نفسه، ص 51.

الكتابة للأطفال بغية الإمتاع والتسلية إلى إنجلترا. وفي عام 1824 ترجمت «مجموعة الأخوين جريم» كما ترجمت (حكايات هانز أندرسون) عام 1841. وفي عام 1865 ظهرت في إنجلترا أشهر مجموعة قصصية كتبت بالإنجليزية للأطفال وهي: (أليس في بلاد العجائب) للكاتب (لويس كارول). وقد منحت هذه المجموعة فرصة النجاح للحكاية الخرافية الحديثة»[20].

ولويس كارول LEWIS CARROL (1832-1898) هو الاسم المستعار للكاتب تشارلس دودجسون CHARLES DODGSON، نشر حكاية «أليس في بلاد العجائب» سنة 1865 محلاة برسوم، وهي تتحدث عن بنت تسمى أليس تشعر بالملل في الحديقة على الرغم من رفقة أختها الكبيرة. وفجأة ترى أرنبا أبيض يمشي وهو يكلم نفسه، فتتعجب منه وتتبعه في الدخول إلى جحره. وهناك تتذكر قطتها دينا. ثم يداعبها النوم وتستيقظ من جديد لتتابع الأرنب الذي يختفي. وتجد أليس نفسها بعد ذلك في قاعة فسيحة وتحاول فتح أحد أبوابها، ثم تبدأ في خوض سلسلة من المغامرات ذات الطابع الكابوسي إلى أن ينتهي بها الأمر إلى محاكمتها من قبل أوراق اللعب التي تحكم عليها حكما قاسيا، ولكن أليس تصيح وتغضب وتبدأ في تمزيق تلك الأوراق. وفجأة تستيقظ من نومها لكي تكتشف أن كل ما حدث كان حلما عجيبا[21].

تتمتع هذه الحكاية بأبعاد سيكولوجية ثرية تجعل منها عملا أدبيا ينبئ عن فهم عميق لجانب من جوانب النفس البشرية. إضافة إلى ذلك، فإن «أهم ما يميز (أليس) على غيرها من قصص (لويس كارول) نفسه ذلك الصفاء والنقاء الفنيين. فمعظم قصصه الأخرى شعرا ونثرا مثقلة بالمواعظ الأخلاقية الصريحة أو الإيحاءات الأخلاقية و«المضمون» الأخلاقي الوعظي الذي يشوه الجانب الفني»[22].

ونرى في هذه الحكاية ذلك الغموض المطلق الذي يواجه الطفولة في اندفاعها؛ إنه الكابوس الذي يسعى الطفل للاستحواذ عليه عن طريق المعرفة لكي يتجاوزه فيما بعد. ثم عن طريق الاستحواذ والمعرفة والتجاوز يعمل على تحقيق ذاته .

وفي فترة كانت فيها اللغة الإنجليزية قد نسيت الروايات التاريخية على طريقة

---

(20) - نفسه، ص 52-53.

(21) - من بين الصياغات العربية لهذه الحكاية، صياغة عبد الله الكبير في سلسلة «المكتبة الخضراء للأطفال».

(22) - نظمي لوقا، أليس في بلاد العجائب، مجلة (تراث الإنسانية) المجلد2، ص321.

والترسكوت، وفي فترة كانت فيها هذه اللغة في حاجة الى قصص مغامرات ذات مستوى فني رفيع؛ نشر لويس ستفينسون R. LOUIS STÉVENSON (1850-1894) رواية «جزيرة الكنز» (1882) التي لم تكن في البداية موجهة للأطفال إلا أنهم سرعان ما استولوا عليها[23] واقتبست منها طبعات عديدة تساير مداركهم. وفي ذلك الخط سارت أيضا رواية «كتاب الأدغال» (1894) للكاتب روديار كيبلينج RUDYARD KIPLING (1865 - 1936).

قبل أن تنطلق قصص الأطفال الإنجليزية انطلاقتها المعاصرة؛ توجهت مجموعة من الأدباء المشهورين إلى الأطفال بقصص في غاية السحر والجمال نذكر من بينهم أوسكار وايلد OSCAR WILD (1850-1900) الذي كتب رائعته «الأمير السعيد» (1888) ذات البعد الإنساني المبشر بالسعادة عن طريق التضحية وتجاوز الذات.

ولا شك في أن حكاية «بيتر پان PETER PAN» (1911) للكاتب ج.م. باريي J.M. BARRIE (1860 - 1937) تمثل نموذجا قصصيا آخر تجاوزت أهميته حدود أدب الأطفال الإنجليزي. إنها حكاية الطفل الذي يظل دائما طفلا بينما الأطفال الآخرون يكبرون. وهي تتجه للجانب الطفولي فينا الذي يرفض الخضوع لغير براءة الطفولة وسعادتها، ذلك الجانب الذي لا يشيخ على رغم ما يصيب أجسامنا من شيخوخة وكبر[24]. وكم يذكر هذا الإدراك الواعي لطبيعة الطفولة بذلك التعريف الذي انتهى إليه جان شاتو في الفصل الأول من هذا الباب.

* ألمانيا.

عرفت ألمانيا في القرن الثامن عشر وما قبله مجاميع قصصية كثيرة ضمت الحكايات العجيبة والشعبية والخرافات وما إلى ذلك من ألوان القص، إلا أن هذه الأعمال لم تكن موجهة للصغار، إلى أن جاء الأخوان جريم: يعقوب جريم JACOB GRIMM (1785-1863) وفيلهلم جريم WILHEM GRIMM (1786-1859) اللذان قدما كتابا حقيقيا للبيت الألماني وللأطفال الألمان. ففي عام 1812ظهر أول جزء

---

(23) - CARMEN BRAVO-VILLASANTE: LITERATURA INFANTIL UNIVERSAL. TOMO 1. ED. ALMENA. 1978. MADRID. P. 185.

(24) - انظر الترجمة الفرنسية، لصياغة والت ديزني، لهذه الحكاية:
WALT DISNEY: PETER PAN. TEXTE FRANCAIS DE FRANCOISE LANGROGNET. ED. DEUX COQS D'OR. PARIS. 1978.

من كتابهما.. تحت عنوان: «حكايات الأطفال والبيوت». وفي نهاية 1814ظهر الجزء الثاني[25] . وقد أقبل الأخوان على جمع الحكايات الشعبيةالتي يرويها الآباء للأبناء، ويتحاكاها الصغار والكبار أولا في منطقة هسن HESSEN التي شهدت مولدهما.. ثم ثانيا في مناطق ألمانية ونمساوية أخرى، فكانت الحكايات التي جمعاها «أشهر ما جمع من الأدب الشعبي إطلاقا»[26] . «ولسنا بحاجة إلى القول بأن الأخوين جريم لم يقصدا بمجموعة الحكايات تربية الأطفال أو التأثير في تربيتهم على نحو معين، كذلك لم يقصدا -في المقام الأول- إمتاع الصغار بنوع أدبي مسل، فالفضل في ذلك يرجع إلى جوهر هذا التراث نفسه وتنوعه، ويرجع إلى حاجة حقيقية وجدت منذ أن وجد الأطفال». ويشير مصطفى ماهر إلى أن بعضهم يرجع حكايات جريم إلى أصول من ألف ليلة وليلة، ويرى أننا نجد حكايات للأخوين واضحة الصلة بألف ليلة وليلة، ويذكر منها «قصة الصياد وزوجه» وحكايات «اللص ومعلمه» و«الجبل الذهبي» و«العصافير الثلاثة» و«ماء الحياة»[27] . و«العفريت في زجاجة» و«جبل سميلي».

وتعتبر حكايات «النحلة مايا» (1912) لبالدمار بونسلس WALDEMAR BON-SELS من النصوص القصصية التي استلهمت جمالية الطبيعة في مخاطبة الأطفال. وقد تجاوزت شهرة تلك الحكايات في زمن نشرها حدود ألمانيا لكي تمتد إلى مناطق أخرى، وتنقل إلى مسلسل تليفزيوني ناجح، وأشرطة مصورة بمختلف اللغات، تظهر فيها «النحلة مايا» نشيطة مغامرة، محبة للخير، تعمل لصالح إسعاد الآخرين، وتخليصهم من الصعوبات والمشاكل التي يقعون فيها.

* <u>الدانمارك</u>.

من المستبعد الحديث عن تطور قصص الأطفال في أوربا، بل في العالم من دون الوقوف عند أعمال الأديب الدانماركي هانز كريستيان أندرسن HANS CHRISTIAN ANDERSEN (1805-1875) المكتوبة للأطفال. فقد حاول في هذه الأعمال تجديد الحكاية الشعبية، وكانت فكرة الحكاية تبرز عنده من الملاحظات الصغيرة الموجهة لهذا العالم الواقعي، أو من الأحداث التي تبدو في الظاهر غير

---

(25) - فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ص 26.

(26) - مصطفى ماهر، حكايات الأخوين جريم، مجلة (تراث الإنسانية)، المجلد 2، ص 615.

(27) - مصطفى ماهر، حكايات الأطفال كما جمعها الأخوان جريم، مجلة (النيصل)، عدد 27، السنة 3، غشت 1979، ص 32-33.

ذات قيمة، ولكنها تكون مهمة بالنسبة إلى الشاعر الفنان[28]. ومن الواضح أن قصص أندرسن يمكن أن تصنف إلى مجموعتين: المجموعة الأولى ساير فيها الأسلوب الشعبي السائد في الحكايات التي كان يعرفها بحكم العادة، ويحتفظ بطابعها الشكلي. ومن هذه الحكايات «القداحة» و «راعي الخنازير» و «ملابس الإمبراطور الجديدة». والمجموعة الثانية، التي تحرر في صياغة حكاياتها الشعبية محاولا أن يطبعها بميسمه الخاص. وفي هذه المجموعة استطاع أن يؤكد متابعته وتجديده للحكايات الشعبية، ويبرز ذلك على سبيل المثال في حكايات «بنت البحر الصغيرة» و «صديق السفر» و«ملكة الثلج» و«الأحذية الحمراء» و«قصة أم»[29]. وهذه الحكاية الأخيرة تتحدث عن أم تخاف أن يموت ابنها المريض، ولكن الموت يدخل بيتها متنكرا في صورة شيخ ويأخذ ابنها، فتحاول الأم أن تتقفى أثر الشيخ (=الموت). إلا أن الليل الذي تنكر لها في صورة امرأة يعترض سبيلها ويمنعها من متابعة السير إلا إذا غنت لها كل الأغاني التي كانت تغنيها لابنها. وبعد أن فعلت، دلت المرأة (=الليل) الأم على الطريق الذي سلكه الشيخ. ثم تعترضها مرة أخرى شجرة الشوك التي تطلب منها أن تضمها إلى صدرها، كما تعترضها البحيرة التي تطلب منها أن تذرف الدموع. وأخيرا تلتقي بعجوز شمطاء تأخذ من الأم شعرها الطويل قبل أن تدلها على بيت نبات الموت حيث تستطيع الأم تمييز النبتة التي يخفق فيها قلب ابنها من بين آلاف النباتات. ويأتي الشيخ (=الموت) وتدخل الأم معه في حوار واستعطاف، ثم تنتهي الحكاية من دون أن تنجح الأم في استعادة ابنها، ولكنها تدرك في المقابل عظمة الإله ومشيئته.

وتمتاز هذه الحكاية الشعبية[30] بأوصاف معبرة (وصف عملية ضم الأم لشجرة التوت/وصف بيت نبات الموت) وبطابعها الإنساني العميق (الحوار بين الأم والموت)، وهي إذ تصور قوة الإرادة البشرية وطاقتها في مواجهة المستحيل فإنها،

---

(28) - PAUL V. RUBOW:"IDEA Y FORMA DE LOS CUENTOS DE ANDERSEN" IN UN LIBRO SOBRE EL ESCRITOR DANES HANS CHRISTIAN ANDERSEN. SU VIDA Y SU OBRA. TRD. VARIOS. CONSEJO DE COORDINACION DE LA LABOR CULTURALDANESA EN EL EXTRANJERO, 1955, COPENHAGUE, PP. 124-126.

(29) - IBID. PP. 135-136.

(30) - انظر نصها في : أقاصيص هانس أندرسن، ترجمها عن الإنجليزية: محمود إبراهيم الدسوقي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1940، ص 266-272.

من ناحية أخرى، تقر بضرورة وقوف هذه الإرادة عند حدود مشيئة الإله. ومن هنا تبرز الغاية الدينية في هذه الحكاية التي نراها تصلح لأطفال المرحلة المتأخرة.

لا شك في أن أندرسن قد استطاع تحقيق شهرته بين الصغار والكبار نظرا لموهبته الفذة، وقدرته على فهم الأطفال أكثر مما استطاع ذلك بفلسفة مركبة. فقد كانت حياته كما ذكر بنفسه حكاية عجيبة، وكان يعتبر أن أعظم اكتشاف يمكن أن يقوم به الإنسان -كما جاء في رائعته «العندليب وإمبراطور الصين»- ليس هو اكتشاف الآلة، وإنما اكتشاف قلب الإنسان والطاقة التي تكمن فيه(31).

* روسيا.

عندما نتجه إلى أوربا الشرقية نجد المصادر تعتبر الشاعرألكسندر بوشكين A. PUCHKIN (1799 - 1838) الأديب الذي أرسى حجر الأساس في الأدب الروسي الحديث، وأضاف إلى هذا الفخر فخر صياغة كثير من الحكايات للأطفال مقتبسة وموضوعة. وبعد تلك الفترة وجد ليون تولستوي L. TOLSTOI (1828-1910) في قصص الأطفال مرتعا خصبا لنشر أفكاره التي تجمع بين المسيحية والتحرر، ونشر حكايات وخرافات للأطفال كونت جزءا من مؤلفه «كتب المطالعة الأربعة»، حيث يظهر أثر المربي فروبل وكتاب إميل لروسو(32). وهذه الحكايات المقتبسة والمترجمة والموضوعة، تبرز كيف انحنى هذا الأديب الكبير «بفكره وفنه وقلمه أمام الطفل ليكتب له قصصا مضيئة تعطيه قدرة التوازن والتطبع بالمثل العليا في مجتمع تسوده التناقضات وتغذيه بحب الصدق والحرية والمحبة والسلام»(33). ومن هذه القصص مجموعة من الحكايات الشعبية والخرافات التي اختارها تولستوي ونشرت بالعربية تحت عنوان: «البطة والقمر». وفي حكاية «الميراث المتكافئ»(34) الواردة ضمن المجموعة، تظهر بجلاء نزعة تولستوي الأخلاقية، وهي تحكي عن تاجر يستعد ليترك كل ثروته لابنه الأكبر المحبوب، لكن زوجته تحزن لهذا القرار وتطلب من زوجها ألا يبلغه للابن الأصغر. إلا أن الأمور

---

(31) - MARC SORANIO:GUIDE DE LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE, P.45.

(32) - IBID. P.503.

(33) -عبد القادر حميدة، حتى نلتقي، مجلة (المصور) القاهرية، أبريل 1968، نقلا عن: علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص57.

(34) - ليو تولستوي، البطة والقمر، حكايات شعبية اختارها وطورها ليو تولستوي، ترجمة كامل يوسف حسين، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1981، سلسلة «كتب مترجمة» (24)، ص 20-21.

تمضي بطريقة أخرى، ذلك أن رجلا يقدم نصيحة للأم الحزينة ويأمرها بإخبار الولدين بقرار الأب حتى يصبحا في المستقبل متعادلين. ويطبق القرار، وينكب الطفل الأصغر على التعلم بعيدا عن منزل الأسرة بينما يظل الابن الأكبر -على الرغم من غناه - جاهلا. وبعد وفاة الأب يكون الجهل سببا في إتلاف الثروة التي ورثها الابن الأكبر، بينما يصبح أخوه الأصغر غنيا.

وتفصح هذه الحكاية بوضوح عن مغزاها الأخلاقي، وهي على الرغم من بساطتها التي قد تصل إلى حد السذاجة، لا تختلف في فكرتها عن الجو المثالي الذي يميز عالم تولستوي القصصي.

ونشير إلى أن القصاص أنطون تشيخوف A. CHEJOV (1860- 1904) له هو الآخر مشاركة في ميدان قصص الأطفال[35]. كما أن تاريخ الأدب يعرف الدور الذي قام به مكسيم غوركي MAXIME GORKI (1869 - 1936) في إثارة الاهتمام بأدب الأطفال داخل الاتحاد السوفييتي وخارجه؛ فقد حاول أن يكتب للأطفال ويخطط لأدبهم انطلاقا من منظور الإيديولوجية الاشتراكية، وهو يذكر بأن العلم والعمل قد تجاوزا الحكايات العجيبة «في كثير من الأحيان. لذا فإن الحكايات التي نقدمها للجيل الجديد ينبغي أن تعتمد على فرضيات العلم الحديث. فليس على الأولاد أن يتعلموا كيف يحسبون ويقيسون فقط، بل عليهم أن يتعلموا كيف يحلمون وكيف يتنبأون»[36]. ولتحقيق بعض هذه المفاهيم كتب حكايات للأطفال مستلهمة من الفولكلور من بينها مثلا «جانو الأبله» وخرافة «العصفور الصغير»[37]. ولا شك في أن الخطة التي اقترحها وعمل بها غوركي في ميدان قصص الأطفال أصبحت قانونا يهتدي به مبدعو الأطفال في بلاده، إلا أن بعض هؤلاء حاول تنفيذ خطة غوركي بطريقة آلية الشيء الذي جعل كاتب الأطفال السوفييتي ليف كاسيل ينتقد «بعض الكتاب الذين يضعون للأطفال قصصا يظهر أبطالها الأطفال على مستوى أعلى من مستوى الواقع.»[38].

(35) - انظر على سبيل المثال قصة له بعنوان: الصبيان، ترجمة بكر يوسف، دار التقدم، موسكو، 1979.

(36) - عبد الرزاق جعفر، أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص 181.

(37) - MARC SORANIO:GUIDE DE LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE, P.286.

(38) - هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، ص 110.

* **إسبانيا**[39].

عرفت جذور أدب الأطفال الإسباني كثيرا من الكتب التي كان يتداولها الكبار والصغار على السواء منها ما ينتمي لنوع الرومانث ROMANCE، ومنها الكتابات الدينية والتعليمية، وتلك التي تنتمي إلى النوع الفروسي، ومنها أيضا «خرافات إيزوب» (1489) وخرافات «كليلة ودمنة» التي ترجمت عن الأصل العربي (1251) وطبعت في سرقسطة (1493)، وكان لها صيت ذائع بين مختلف الأوساط الشعبية.

يعتبر القرن الثامن عشر في إسپانيا فترة تفتح على آداب الأطفال الأجنبية، خاصة منها الآداب الفرنسية. وهكذا ترجمت «خرافات» لافونتين، وقصة «تليماك»، وبعض أعمال الكاتبة الفرنسية مدام دي بومنت MADAME DE BOUMONT ومدام دي جينلس وأعمال بركين. كما انتشرت أفكار روسو الطبيعية الواردة في كتابه «إميل». وعرفت إسپانيا في أواخر ذلك القرن صحافة الأطفال لأول مرة، بعد أن نشر يوسف أركويجيس J.ARGÜELLES في سنة 1798 «جريدة الأطفال».

وفي منتصف القرن التاسع عشر ترجم إلى الإسپانية قسم هائل من أدب الأطفال الأجنبي بما في ذلك حكايات جريم وهوفمان وپيرو وأندرسن وجول فيرن. وفي نفس الفترة أسست بعض دور النشر التي أبدت اهتماما واضحا بقصص الأطفال وكتبهم .

أما في القرن الحالي فقد اتجهت قصص الأطفال في إسپانيا وجهة جديدة. ففي سنة 1917 بدأ سالفادور بارطولوزي SALVADOR BARTOLOZZI (1882- 1940) في رسم مسلسلات «بينوشو PINOCHO» – المستوحاة من الدمية الإيطالية الشهيرة– و نشرها في أكثر من أربعين مجلدا. وبينوشو يذكرنا بشخصية ضون كيخوطي ببحثها عن المغامرات ورغبتها في الإغاثة وفعل الخير. أما عدو بينوشو فهو شابيطي CHA-PETE ويذكرنا بدوره بشخصية شانتو بانثا الشرير وتابع الكيخوطي. وعرفت هذه المسلسلات شعبية هائلة في إسپانيا.

وحاولت الكاتبة إيلينا فورتون ELENA FORTUN (1886- 1952) تجديد حكايات الأطفال في إسپانيا، وبدأت تتوجه إليهم من خلال زاوية في مجلة «أبيض

---

(39) – باستثناء الحديث عن الأشرطة المصورة الإسپانية، والإشارات التي سنذكر مصادرها، فإن معظم مادة الحديث عن قصص الأطفال الإسپانية استقيناها من كتاب:
CARMEN BRAVO-VILLASANTE: LITERATURA INFANTIL UNIVERSAL, TOMO1, - CAPITULO: ESPAÑA, PASSIM, ED. ALMENA, MADRID, 1978.

وأسود». وكانت تدير حكاياتها حول طفلة مرحة تسمى ثيليا CELIA، توصلت عبرها إلى تجسيم شرائح من لغة الأطفال وحركاتهم النزقة بواقعية مدهشة وأسلوب بسيط حي وحوار مرح يكاد يكون متتاليا وملاحظات حادة وصائبة. وقد تصفحنا مجموعة من هذه الحكايات المنشورة تحت عنوان «ثيليا تقول» ووجدناها تقترب في بنائها من جنس «الصور القصصية»، من ذلك[40] الصورة التي تفصح عن الحب العميق الذي تكنه ثيليا لأمها لدرجة أنها تعتبرها جنية تقدر على كل شيء. وذات يوم تخرج الطفلة مع أمها في جولة عبر المدينة، وتكاد تدوسهما سيارة، وعندما تنجوان، تعلق الأم على الحادث قائلة إن السيارة كادت أن تقتلهما. وفاجأت كلمة «القتل» الطفلة، لأنها ما كانت تعتقد في قدرة السيارة على قتل أمها «الجنية»!.

وظفت الكاتبة في هذه الصورة القصصية لغة ساخرة، وهي تلفتنا فيها، بلقطة معبرة، إلى انتباه الطفلة إلى جدية الراشدين وعدم معرفتهم طريقة التعبير الصحيح عن حبهم لأبنائهم.

من الذين يكتبون اليوم للأطفال في إسپانيا الأديبة غلوريا فويرطيس GLORIA FUERTES، والقصاصة الشهيرة أنا ماريا مطوطي A. MARIA MATUTE التي تكتب بأسلوبها الرقيق الشاعري كما في مجموعتها «الأطفال البله»[41]. وكثير من القصص التي كتبتها هذه المؤلفة للراشدين تدور حول الأطفال الذين لا يكبرون ولا يصلون إلى الرجولة كما يقول لويس روميرو[42]، الشيء الذي يذكرنا بالطفل الأبدي پيترپان.

ولا شك في أن الحديث عن قصة الطفل لا يمكن أن يتم من دون الحديث عن الرسامين الذين يكملون بإبداعهم نصوص القصص والروايات ومجلات الأطفال الإسپانية. والمجال لا يسمح هنا لسرد أسماء من لقي شهرة في هذا الميدان، وسنكتفي بالقول بأن الجوائز المهمة التي تخصص في الوقت الراهن لرسامي الأطفال تؤكد الدور البارز الذي يؤديه هؤلاء في تكميل المسحة الفنية لحكايات الأطفال.

---

(40) - ELENA FORTUN: CELIA DICE. BLANCO Y NEGRO. N 1986. AÑO: 39. 9/6/ 1929.

(41) - ANA MARIA MATUTE: LOS NINOS TONTOS. ED. DESTINO. BARCELONA. 1971.

(42) - ANA MARIA MATUTE: ALGUNOS MUCHACHOS Y OTROS CUENTOS. PRO LOGO DE: LUIS ROMERO, SALVAT + ALIANZA EDITORIAL. 1970. P. 9.

من ناحية أخرى عرفت الأشرطة المصورة في إسبانيا مراحل متميزة يهمنا أن نذكر منها تلك التي أعقبت «حركة MOVIMIENTO» فرانكو في 18 يوليوز 1939. والملاحظ أن القصص المسلسلة في تلك الأشرطة تشربت بعض أفكار «الحركة» في ترسيخ الروح الصليبية والاستعمارية في أعماق الأطفال. ونجد مثلا في سنة 1941 أحد الكتاب[43] يخطط البرنامج الذي يجب أن تستلهمه مجلات الصغار، فيذكر بأنه إذا عرف أطفال الجيل الذي نود صنعه نماذج البطولة من بين قطاع الطرق والقرصان والمغيرين ؛ فإنهم حينذاك سيصبحون جيلا فاسدا... أما إذا تفتح هؤلاء على الحياة والقوة والبطولة وشرف العمل مع تذكر غزاة العوالم، والمستعمرين المشهورين، وزارعي الحضارة والنور... حينذاك سيكون لهؤلاء قوة وغنى نفسي يجعلانهم يرتفعون فوق كل الصعوبات والأخطار. وكان من نتائج مثل هذه الدعوات أن تراكمت في القصص المصورة والمسلسلة المشاهد المحتقرة لمواطني الشعوب المستعمرة أو المتخلفة بما في ذلك الأفارقة والأتراك والعرب. إلا أن هذه الروح خفت حدتها فيما بعد -من دون أن تختفي- متخذة صورا تعبيرية مغايرة.

* مصر.

بعد هذه الجولة مع بعض النماذج من قصص الأطفال الأوربية ننتقل إلى الحديث الموجز عن نماذج من تلك القصص في العالم العربي، متبعين دائما خطتي الانتقاء والاقتصار على مالا يمكن تجاوزه في أي عرض حول تطور قصص الأطفال العربية.

وإذا كانت النهضة الفكرية والأدبية العربية قد عرفت انطلاقتها الحديثة من مصر؛ فإن أدب الأطفال عرف هو الآخر انطلاقته الأولى من هذا البلد العربي وإن لم تكن في بدايتها عربية خالصة. ذلك أن رفاعة الطهطاوي (1801-1873) كان قد أدخل قراءة القصص والحكايات في منهج التعليم الابتدائي بعدما لاحظ خلال إقامته بفرنسا اهتمام الكتاب الفرنسيين بأدب الأطفال. وقد استعان في ذلك بكتب الأطفال الأجنبية وأمر بترجمتها للتلاميذ المصريين؛ من ذلك ما كتبه لوكيل الحكومة المصرية المقيم في لندن يطلب منه إرسال «كتب مطبوعة ومؤلفة لصغار التلاميذ بحيث تميل أذهانهم إليها»[44]. ولم تمض سنوات حتى كانت بين أيدي هؤلاء التلاميذ كتب تعليمية كثيرة من بينها بعض

---

(43) FR. JUSTO PÉREZ DE URBEL: LAS REVISTAS INFANTILES Y SU PODER EDUCATOR. REVISTA NACIONAL DE EDUCACION. N 1. ENERO. 1941. P. 58.

(44) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 242-243.

القصص والحكايات. وهكذا يكون رفاعة الطهطاوي من أوائل الذين قدموا للأطفال أدبا مدونا بالعربية نقلا عن الإنجليزية. وقد تابع خطة الطهطاوي في الترجمة للأطفال مجموعة من المشتغلين بقضايا التعليم في مصر ولبنان.

في مرحلة لاحقة، عرف الأدب العربي في مصر موجة من المنظومات القصصية أنجزها محمد عثمان جلال (1828- 1898) وإبراهيم العرب (المتوفى سنة 1927) وأحمد شوقي (1868-1932) ومحمد الهراوي (1885-1939) وغيرهم. ويذكر علي الحديدي أن الهراوي كتب في سنة 1931«قصصا نثرية للأطفال منها «بائع الفطير» و«جحا والأطفال»، وهي على جانب عظيم من السلاسة والوضوح»[45].

تلا ذلك الجيل جيل آخر من الأدباء كان أبرزهم كامل كيلاني (1897-1959) الذي «يعتبر بحق الأب الشرعي لأدب الأطفال في اللغة العربية كلها. فهو أول من أزال من طريق هذا الفن الجديد في الأدب العربي أوشابه وصعوباته... ومن ثم أخرج للأطفال قصصا مؤلفة، ومترجمة، ومقتبسة، ومعربة، وأودعها روائع القصص والأساطير من قطوف الشرق والغرب، وأراد بها أن تكون أساسا قويا لبناء جيل جديد... وأحسن «الكيلاني» في اختيار موضوعات قصصه، وخص كل مرحلة من الطفولة بقصص تناسب مستواها التفكيري واللغوي، ثم صاغها في أسلوب قصصي سهل محبب إلى النفس، فظهرت «مكتبه الطفل» للكيلاني في أكثر من مائتي قصة ومسرحية على مدى إثنين وثلاثين عاما»[46].

ومن المهم أن نذكر أن كامل كيلاني لم يقف عند هذه المرحلة في تعامله مع قصص الأطفال، بل بدأ في سنة 1946 يخرج «كتبه وأمامها الترجمة الإنجليزية لأن بعض الباكستانيين كانوا يريدون تعلم العربية وهم يعرفون الإنجليزية. ثم بدأ يترجمها إلى الفرنسية تلبية لرغبة بعض العرب في شمالي إفريقيا»[47]. وتثبت هذه الخطوة الغاية التعليمية في تجربة كامل كيلاني كما تبرز، من ناحية أخرى اهتمام بلدان المغرب العربي بقصصه في وقت مبكر نسبيا.

إن تجربة كامل كيلاني في كتابة قصص الأطفال قد تعرضت -على رغم ريادتها

---

(45) - نفسه، ص 261.

(46) - نفسه، ص 263-264.

(47) - يوسف الشاروني، دراسات في الأدب العربي المعاصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1964، ص 46.

- لكثير من الانتقادات من أهمها عدم قدرته على التخلص من الأهداف التهذيبية والأخلاقية[48] وعدم دقته في شرح بعض كلمات قصصه[49]، واشتراك هذه القصص مع قصص الإبراشي والعريان والهراوي في امتلائها بحس خرافي، وافتقارها للتوجه الفكري الرصين في الغالب، ووقوعها في سردية مملة لا تقيم وزنا لحجم الكلام ودقته، ثم عدم مراعاتها الأسلوب الواضح حيث كانت تكتب بلغة صعبة[50].

والظاهر أن كامل كيلاني كان على وعي ببعض هذه الانتقادات، بل ربما كان يقصدها في كتاباته قصدا كما هو شأنه مع الهدفين التعليمي والأخلاقي وصعوبة اللغة. وتبعا لذلك انحسر لديه بوضوح هدف الامتاع المقصود لذاته، وهو انحسار لوحظ في كثير من إنتاج رواد آخرين كمحمد أحمد برانق ومحمد عطية الإبراشي ومحمد سعيد العريان وغيرهم. ويمكن تعليل ذلك بالنظر إلى مفهوم الثقافة والأدب عند كثير من الرواد في فترة كان فيها معظم العالم العربي خاضعا للسيادات الأجنبية، تقول نادرة عبد الحليم وهدان:

«في زمن كامل كيلاني كان الاتجاه العام هو تعظيم الماضي على حساب الحاضر بسبب الوضعية السيئة المعيشة. إن النضال من أجل الاستقلال ألجأ الكتاب إلى نعيم الأيام الخوالي، يوم أن كان العرب أقوياء، يحكمون أنفسهم بدون أي احتلال أجنبي. إن كامل كيلاني كان قلقا هو الآخر من أجل تطعيم الروح الوطنية النامية والباحثة عن المجد في التاريخ لكي تستمر بقوة أكبر في نضالها من أجل الحرية. ولقد كان من اللازم تعليم الأطفال أن بلدهم كان عظيما في يوم من الأيام وبأن كل الحضارات المعروفة الآن كانت متأثرة بطريقة أو بأخرى بثقافته. من أجل ذلك كان القسم الأكبر من قصصه له كموضوع رئيسي مغامرات أبطال مصر القديمة والدولة العربية الكبيرة مرورا بأمجاد الفتح الإسلامي»[51]. بذلك أصبحت الثقافة مرادفا «للتعلم» الذي يستطيع به الإنسان العربي محاربة الجهل والاستعمار وتحقيق الذات الوطنية والقومية. ومن هنا جاء تراكم المعلومات في قصص الرواد.

---

(48) - NADRA ABDEL-HALIM WAHDAN: LITERATURA INFANTIL EN EGIPTO. P.42.

(49) - يوسف الشاروني مرجع سابق ص41.

(50) - بيان الصفدي، فنون الكتابة الأدبية للأطفال، مجلة (الآداب) البيروتية، العدد 4-5، نيسان وأيار 1978، السنة 26، ص 55.

(51) - LITERATURA INFANTIL EN EGIPTO. P. 43.

كانت تجربة محمد سعيد العريان في ميدان قصة الطفل المصرية امتدادا لتجربة كامل كيلاني. فبطل سلسلة (القصص المدرسية) التي أخرجها «العريان» مع أمين دويدار ومحمود زهران هو بطل سلسلات كامل كيلاني في ثنائياته المتناقضة (الغني والفقير/ الأمانة والخيانة/ العلم والجهل/ الشجاعة والجبن/...) التي تنتهي إلى نتيجة واحدة هي تربية الطفل بالقصة. ولعل أجود ما أبدعه محمد سعيد العريان في ميدان قصص الأطفال هو «رحلات سندباد» التي نشرها أولا في حلقات بمجلة «سندباد». وكانت هذه الرحلات ذات تأثير بارز في أطفال الدول العربية التي كانت توزع فيها تلك المجلة.

* العـــراق.

عرب أدب الأطفال في العراق فترة تمهيدية لا تحدد بدايتها بالضبط وإن كانت تمتد إلى ما قبل سنة 1969، ثم فترة ثانية تمتد من تلك السنة إلى اليوم [1979]. وبذلك يكون التأريخ «الحقيقي» لأدب الأطفال في العراق قد بدأ في سنة 1969 بالذات لأن في أواخرها أصدرت وزارة الثقافة العراقية «مجلة «مجلتي» وأتبعتها بعد نحو عام واحد بجريدة «المزمار»، ووفرت لهما ظروفا وإمكانيات غير قليلة وهيأت لهما تجاوز آفاق المناهج المدرسية»[52]. ولم تعن صحافة الأطفال في فترتها التمهيدية «بالقصص التي ينجذب نحوها الأطفال حيث لم يحظ الأدب القصصي في مجمله إلا بنسب واطئة، ولم تظهر قصة الطفل ببعض مواصفاتها الحالية إلا في فترة متأخرة.. حيث كان الأدب القصصي يتمثل قبل ذلك في مادة قوامها الحوادث التي تصاغ بشكل قريب من المقال القصصي، منها ما هي وقائع حديثة ومنها ما هي مستمدة من التاريخ، إضافة إلى بعض الحكايات الشعبية والحكايات المترجمة عن لغات أخرى»[53].

أما تحليل صحافة الأطفال في العراق في فترتها الثانية من أواخر 1969حتى نهاية سنة 1976 فلم يسفر كذلك عن نتائج فاصلة في تطور هذا الفن بالعراق. ويظهر أن إصدارات (دائرة ثقافة الطفل) قد ساعدت على تفادي كثير من سلبيات ذلك التطور. وقد درس عمر الطالب[54] مائة قصة عراقية كتبت للأطفال بين عامي

---

(52) – هادي نعمان الهيتي، صحافة الأطفال في العراق، وزارة الثقافة والفنون العراقية، دار الرشيد للنشر، سلسلة «دراسات» (176)، ص 151.

(53) – نفسه، ص 143.

(54) – عمر الطالب، قصص الأطفال في العراق بعد ثورة 17 تموز، مجلة (الجامعة)، العدد3، السنة 10، كانون الأول 1979، ص 45-56.

1971 - 1979، وانتهى إلى حقائق أثبتت له أن هذا الفن لم يزدهر في العراق كما وكيفا إلا بعد ثورة 17 تموز 1968 بفضل تشجيع الدولة. وترى هذه الدراسة أن الكتاب العراقيين قد استفادوا من التراث القصصي العربي، وأن قصصهم جاءت متنوعة بين قصص الحيوان والنبات والجماد وقصص الخوارق (القليلة لحسن الحظ) وقصص البطولة والمغامرة والقصص التاريخي والقصص العلمي (النادر للأسف) والقصص الإنساني والتعليمي الذي تبوأ المرتبة الثانية في أهميته بعد قصص الحيوان. وفي المرتبة الثالثة تأتي قصص البطولة بمفهومها الفدائي (فلسطين) بينما تنعدم قصص البطولة الطائشة. وترى هذه الدراسة أيضا أن قصص الأطفال في العراق تجمع بين المتعة والفائدة وتعتمد على فن الرسم، وتربط الأطفال بواقعهم المعيش، وأن قصاصي الأطفال يجيدون صنعتهم وينجحون في توظيف كل عناصر القصة. وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسة؛ فإننا نراها تتسم في كثير من جوانبها بالمبالغة وتجاوز الحقيقة.

* سوريا.

كانت سنة 1969 فاصلة أيضا حتى بالنسبة إلى أدب الأطفال السوري. ويؤكد عادل أبو شنب أن سورية لم تعرف «أدبا خاصا بالأطفال، وأدباء يكرسون نتاجهم لهم إلا في فترة متأخرة ... صحيح أن جيلا، وربما أجيالا- قد عاش ذلك على مائدة الكيلاني بمثالياته وقصصه وحكاياته المباشرة، وعلى مائدة مؤلفي الكتب المدرسية المقتبسين من «كليلة ودمنة» وقصص العرب أسوأ النماذج، لكن هذه المحاولات لم تتبلور في ما يسمى بـ «أدب الأطفال»... ويمكن اعتبار ظهور مجلة (أسامة) للأطفال التي تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي منذ عام 1969، البداية الحقيقية لولادة (أدب الأطفال) في سورية، فقد أسهم في الكتابة لها أدباء معروفون من أمثال : سليمان العيسى، زكريا تامر، حسيب كيالي، عادل أبو شنب، مراد السباعي، حامد حسن، عبد الله عبد، خليل خوري، أحمد الجندي وغيرهم»[55].

وإذا راجعنا الثبت البيبليوغرافي لقصص الأطفال في سورية[56]، وتجاوزنا فيه عن القصص التي صدرت من دون تاريخ، ومسرحية «الفصل الجميل»[57] لعادل

---

(55) - عادل أبو شنب، أدب الأطفال في سوريا، مجلة (الثقافة) الجزائرية، العدد 27، 1975، ص 101-102.

(56) - سمر روحي الفيصل، ثبت قصص الأطفال في سورية، مجلة (المعرفة) الدمشقية، العدد 214-215، دسمبر-يناير 1979-1980، ص 349-358.

(57) - انظر نص هذه المسرحية في مجلة (الموقف الأدبي)، العدد 95، آذار 1979، ص 153-156.

أبو شنب، التي يعتبرها صاحب الثبت -خطأ- قصة، فإننا نفاجأ بانعدام صدور أي *كتاب قصصي في سورية قبل عام 1970، وهو أمر يثير الغرابة حقا*. وعلى صعيد الإبداع القصصي نشير إلى تميز تجارب عبد الله عبد وعادل أبو شنب وزكريا تامر بصورة خاصة. وكان عادل أبو شنب قد أصدر حتى سنة 1979 أربع مجموعات قصصية للأطفال هي «السيف الخشبي» (1975) و«معطف الإخفاء» (1976) و«الطفل الشجاع» (1977) و«أصدقاء النهر»[58] (1979). وتضم هذه المجموعة الأخيرة سبع عشرة قصة قصيرة جدا وقصة قصيرة واحدة، تناولت موضوعات عديدة منها: قضية فلسطين والأمانة، والتعبير الذاتي المبدع، والصدق والأمور المعرفية. ويعتبر سمر روحي الفصيل هذه المجموعة «مرشحة لأن تكون أجود مجموعة ظهرت في العام الدولي للطفل»[59]، ومع ذلك، فإننا لا نعتبر رسومها الداخلية الفقيرة -لونا وتركيبا- في مستوى هذا الترشيح.

ولا شك في أن الإبداع القصصي الرفيع لزكريا تامر الموجه للراشدين يضاهيه إبداع آخر موجه للصغار في المستوى نفسه. وإذا كان زكريا تامر في قصة «بلاد الأرانب»[60] (1979) قد قدم فكرة استغلال طبقة لأخرى بأسلوب تجريدي قد يحير القارىء الصغير؛ فإنه على العكس من ذلك نجح في إقناعه بعدالة قضية فلسطين في قصة «البيت»[61] (1975) عن طريق بناء قصصي بسيط. ففي هذه القصة القصيرة جدا تملك كل من الدجاجة والأرنب والحصان والسمكة والقط والعصفور بيتا خاصا إلا الفلسطيني الذي سلب منه بيته، ولا يمكن أن يسترده من عدوه إلا بواسطة السلاح. وتجاوز زكريا تامر في هذا النص السرد التقليدي، واعتمد على إيحاءات الصور، ووظف اللغة والبلاغة في حدود لا تصل إلى حد التعجيز. وقد تضافرت هذه الميزات مع رحابة الإخراج وجمال الرسوم لتعطي في النهاية نصا قصصيا يشرف قصة الطفل العربية. ومما يثبت أهمية قصص زكريا تامر للأطفال؛ ذلك التخوف الذي أبدته إحدى الصحف الإسرائيلية تجاه بعض تلك القصص نظرا لمخاطبتها القلب والعقل، واستخدامها وسائل بسيطة ومباشرة، بعيدا

---

(58) – عادل أبو شنب، أصدقاء النهر، قصص قصيرة، دار المسيرة، بيروت، 1979.

(59) – سمر روحي الفيصل، دراسة في قصص أصدقاء النهر، مجلة (الموقف الأدبي)، العدد 103، تشرين الثاني، 1979، ص 115.

(60) – زكريا تامر، بلاد الأرانب، دار الآداب للصغار.

(61) – زكريا تامر، سلسلة «قوس قزح» (8).

عن الفيض الكلامي الإعلامي الذي لا يحمل أي مغزى[62].

* **فلسطين**.

يعتبر خليل سكاكيني (1878- 1953) الأب الشرعي للقصة الفلسطينية المكتوبة للطفل. وقصصه بصورة عامة مستمدة من واقع الشعب الفلسطيني في مرحلة التشرد، وهي قصص تنويرية تجمع بين الوعظ والإرشاد الديني والتربية السليمة المستمدة من روح التاريخ العربي. ومن أبرز ملامح قصصه أيضا، اعتمادها على الموروث الشعبي الفلسطيني (حكاية شعبية أو أسطورة أو حكاية مرحة..) وكتابتها بلغة واضحة ومعبرة قريبة من مدارك الطفل. لكن هذا لا يشير إلى رسوخ قصة الطفل في الأدب الفلسطيني. إذ إن القاص الفلسطيني ظل بعيدا عن هذا الاتجاه، ولم تظهر سوى محاولات متناثرة لا ترقى بهذا الجنس من القصة إلى مستوى المرحلة التي يمر بها الشعب الفلسطيني[63].

ولقد لاحظ يوسف يوسف أن مجموعة من القصص الفلسطينية المكتوبة للأطفال «تلتقي جميعا في نزوعها نحو التربية الجديدة، من خلال غرسها القيم الاجتماعية المثلى، التي تلائم الواقع الذي أعقب انطلاقة الثورة الفلسطينية»[64] وقد قسم تلك القصص حسب موضوعاتها إلى ثلاثة اتجاهات على اختلاف مشاربها الفنية:

* **الاتجاه الاول** : وتتمحور قصصه «حول الصراع العربي -الصهيوني، أو صراع الثورة ضد أعدائها الداخليين..»[65] ومن هذا الاتجاه قصة «عودة الطائر» لمعين بسيسو التي تحكي عن جماعة من الطيور العائدة إلى أعشاشها بعد أن شبعت، إلا أن عاصفة هبت «وضربت الرياح العنيفة أحد الطيور، فسقط وقد تناثر ريشه في الهواء... ويتعرض الطائر العريان لمجموعة من الطيور الجارحة، التي تحاول التهامه، لكنه يقاومها بجناحيه. وبينما المعركة تحتدم، تأتي الطيور الصديقة لتنقذه. وراح كل طائر يغرس منقاره في جناحه، وينتزع منه ريشة ليغرسها في صدر الطائر العريان وجناحيه، وما أن أكش بالريش، حتى فتح جناحيه وعاد يواصل طيرانه

---

(62) - أحمد محمد عطية، نحو أدب أطفال عربي جديد، مجلة (الرعي العربي)، العدد 4، السنة 1، اكتوبر 1976، ص 47.

(63) - يوسف يوسف، القصة الفلسطينية والطفل، مجلة (الأقلام) العراقية، العدد 3، السنة 15، كانون الأول 1979، ص 19.

(64) - نفسه، ص 19.

(65) - نفسه، ص 19.

مع الطيور»[66]. ولا شك في أن رموز هذه القصة تشير بوضوح إلى الصراع العربي الصهيوني.

* **الاتجاه الثاني**: وهو «انتقادي اجتماعي، يستمد موضوعاته من الواقع الاجتماعي. وقصص هذا الاتجاه تربوية تعليمية»[67]. ومن نماذجه قصة «باسم والموقف الجديد»[68] لعزمي خميس التي تحكي عن التجربة التي يمر بها الطفل باسم في التصدق على فقير صدقة حقيقية حتى يستطيع أن يكتب موضوعا إنشائيا صادقا عن «مساعدة المحتاج».

* **الاتجاه الثالث**: الذي يستمد موضوعاته من التاريخ العربي الاسلامي، وقصص هذا الاتجاه تختار نماذجها من بين الشخصيات التي لها حضورها القومي البطولي، فتبعثها من جديد، لتوقظ من خلالها حواس الطفل، وتربيه على الاعتزاز بآبائه وأجداده[69]. ومن نماذج هذا الاتجاه قصة «رجل ورسالة»[70] لمحمد الظاهر، وهي تحكي، بمباشرة ورموز مفضوحة، عن حوار دار بين طفل وأبيه حول شخصية صلاح الدين الأيوبي، وفيها ينتهي الكاتب إلى أن صلاح الدين بذاته لن يعود، لكن الذي سيعود هو بطل آخر يعرف حق القدس وفلسطين ويوحد العرب والمسلمين.

وعلى الرغم من العنوان المغري «أطفال غسان كنفاني»[71] الذي نشرت به مجموعة الكاتب الفلسطيني؛ فإننا نراها تدخل في إطار أدب الراشدين. وأشارت خاتمة الكتاب إلى أن هذه المجموعة تضم «ست قصص كتبها غسان في فترات متباعدة يربط بينها خطان: أولهما أن أبطال هذه القصص كلهم من الأطفال وثانيهما أنها يمكن أن تكون موجهة للأطفال كما هي موجهة للكبار»[72]. إلا أن الأمر ليس بمثل هذه السهولة، فعندما نقرأ مثلا القصة القصيرة المعنونة بـ«المنزلق»[73] نكتشف أن الكاتب لم يعبر عن استغلال الطبقة الغنية للطبقة الفقيرة تعبيرا فنيا قد يكون في مستوى طغل المرحلة المتأخرة؛ فزيادة على توظيف ضمير الغائب وضمير

---

(66) - نفسه، ص 20.

(67) - نفسه، ص 20.

(68) - عزمي خميس، باسم والموقف الجديد، مجلة (أفكار) الأردنية، العدد 45، حزيران، 1979، ص 133-135.

(69) - يوسف يوسف، القصة الفلسطينية والطفل، ص 20.

(70) - محمد الظاهر، رجل ورسالة، مجلة (أفكار)، العدد 45، ص 127-129.

(71) - أطفال غسان كنفاني، غسان كنفاني، دار الفتى العربي، ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية، (د.ت).

(72) - نفسه، ص 61.

(73) - نفسه، ص 8-14.

المتكلم مع نفسه على سبيل التجريد، وخطة تقطيع المشاهد السردية فإن الكاتب يعمد أيضا إلى أسلوب القصة القصيرة «المركز» قصد محاصرة مضمون الحكاية وتقديمه للطفل الذي لن يتفاعل معه على الرغم من البعد الخارق الذي اشتملت عليه تلك القصة.

* لبنان.

على الرغم من ازدهار الصحافة والترجمة في لبنان منذ وقت مبكر ؛ فإننا لم نصادف نجاحا فنيا حقيقيا في قصص الأطفال من شأنه أن يعقد للبنان الريادة في هذا الميدان. وقد صادفنا كثيرا من الذين يكتبون أو يقتبسون للأطفال، كعمرفروخ، وحبوبة حداد، ورشاد العريس، ولورين ريحاني، ويوسف غصوب، وميخائيل صوايا، وإدفيك شيبوب، وروز غريب ؛ إلا أن أيا منهم لم ينجح في أن يفرض اسمه قصاصا للأطفال خارج لبنان كما استطاع ذلك بعض الكتاب في سوريا ومصر والعراق.

إن الحديث عن قصص الأطفال اللبنانية لا يمكن أن يتم بتجاهل نشاط دور النشر في هذا الميدان. وقد قامت «مؤسسة بساط الريح» بدور ملحوظ تجاوز تأثيره لبنان إلى بلاد عربية أخرى منها المغرب. ويغلب على إصدارات هذه الدار طابع الأشرطة المصورة كما في مجلة «بساط الريح» وسلسلة «المغامرات المصورة» و«الوطواط» و«السوبرمان» و«طرزان سيد الأدغال» و«عنتر»، كما يغلب عليها طابع تجاري يبرز خاصة في الموضوعات والمغامرات البعيدة عن هموم وأحلام الطفل العربي الذي يجد نفسه مستلبا في عالم لم ينجز له. وتعتبر إصدارات «دار الآداب للأطفال» و«دار الفتى العربي» من بين الاستثناءات القليلة التي تصل الجودة الفنية فيها إلى مستوى بارز. وقد عمدت «دار الفتى العربي» إلى الاستعانة بأدباء ورسامين من مختلف الأقطار العربية من أجل إصدار مجموعات من كتب الأطفال الرفيعة بألوان جذابة، ونصوص كتبت خصيصا لهم قصد المساهمة في تثقيف الطفل العربي و«تعريفه بالمعالم الحضارية المحيطة به، وغرس القيم الأخلاقية فيه، وتربيته تربية عربية قومية إنسانية، وتنمية الحس الجمالي والتذوق الفني وروح الإبداع والابتكار لديه»[74]. وقد راعت هذه الدار مستويات الأعمار في سلاسلها، وأصدرت ضمن سلسلة «من حكايات الشعوب» -الموجهة للأطفال المتراوحة أعمارهم بين 11 و 14 سنة-

---

(74) - من منشور وزعته دار الفتى العربي في المعرض الذي أقيم للرسوم التي تزين الكتب في 1975/1/23. (نقلا عن: نجلاء جريصاتي، حول أدب الأطفال، مجلة (شؤون فلسطينية)، العدد 77، نيسان 1978، ص 195).

حكاية «النهر والأربعون عالما»[75] التي تدور حول أسطورة مغربية ذات صلة بنهر **«أم الربيع»** الذي لم يكن يمنح الفلاحين مياهه إلا إذا ابتلع في كل سنة أربعين ضحية من الرجال والنساء والأطفال. وسبب ذلك أن جنيا يقيم في ذلك النهر منذ القديم، استغل السحر ليحبس مياهه عن الناس. وقد قام سلطان آزمور بمحاولات لإطلاق المياه المنحبسة، لكن من دون جدوى فلم يبق أمامه إلا أن يصعد الجبل ويحاور الجني الذي يساومه على إطلاق المياه بأن طلب أربعين ضحية من علماء البلد. وشاور السلطان بعد ذلك علماءه، فأفتوا أن المقصود بـ«العلماء» ليس هؤلاء الذين يستمدون معرفتهم من الكتب، بل المقصود هؤلاء الشعراء والموسيقيون الذين يبدعون الجمال. وبالفعل جمع السلطان واحدا وأربعين من الشعراء الملهمين، وبعد أن أوضح لهم طلب الجني اعتذر كل منهم بعذر، إلا «سيدي رحال» الذي قبل التضحية، فصعد الجبل وقام بأعمال لم تُعرف حقيقتها وانطلق على إثرها نهر «أم الربيع» جارفا في تدفقه الشعراء الخائفين من التطوع.

لقد اعتمدت هذه الحكاية في تقديم موضوعها على خطة تلخيصية تكدست فيها مجموعة من الأحداث ضمن حيز ضيق. وعلى رغم طرافة فكرتها فإن النص لم ينبض بـ «حركية الحدث» قدر ما استند إلى تقنية الوصف في عرض موضوع الأسطورة القديمة. ومن ناحية أخرى لم يكن من المنتظر أن ينتقم «سيدي رحال» من الشعراء، بل من العلماء الذين كان مكرهم أشد وأدهى من اعتذارات الشعراء!.

* تونس.

اتخذت مسيرة قصص الأطفال في المغرب العربي نهجا مغايرا قد يوسم بالتخلف إن قورن ببعض دول المشرق. وبالنسبة إلى تونس برزت بعد الاستقلال مجموعة من النصوص في شيء من الاحتشام سنة 1958، تلتها محاولات أخرى سنة 1962 من خلال نصوص محمود الشبعان والمرحوم البشير عطية، ثم في سنة 1965 من قبل الشركة التونسية للتوزيع والدار التونسية للنشر إلى أن بلغت جملة التأليف حوالي 380 عنوانا[76] تضم -فيما نرجح- خليطا من وسائط الاتصال بالأطفال من دون الاقتصار على فن القصة.

ولن نغامر برصد مسيرة قصص الأطفال في تونس قبل الاستقلال (1956) لعدم

---

(75) - مجهول، النهر والأربعون عالما، دار الفتى العربي، (د.ت).

(76) - الفتيه الطيب أحمد، أدب الأطفال في تونس، مجلة (الحياة الثقافية)، العدد 6، السنة 4، 1979، ص 105.

توفرنا على دراسات دقيقة في هذا الصدد. أما عن الوضع الحالي (1979) فإن «ما وقع تأليفه ونشره من كتب الأطفال بواسطة الشركة التونسية للتوزيع والدار التونسية للنشر، وما وقع إنتاجه مؤخرا بواسطة الدار العربية للكتاب والخواص الذين أسسوا دور نشر خاصة بالإنتاج القصصي للأطفال لا يفي باحتياجات الأطفال التونسيين، لذا وقع سد النقص بالكتب المستوردة من المشرق العربي (مصر ولبنان في الطليعة) والكتب الأجنبية المستوردة من فرنسا»[77].

ولا يمكن الحديث عن قصص الأطفال المعاصرة في تونس من دون الإشارة إلى دور كل من مجلتي «عرفان» و«أزهار» وملحق جريدة «بلادي» الذي يصدر تحت عنوان «أطفال بلادي». ومن المفيد في هذا الصدد إيراد خلاصة لتجربة محمد المختار جنات الذي كانت له مشاركة في تحرير مجلة «عرفان» للأطفال الصادرة عن الاتحاد التونسي لمنظمات الشباب، ثم في تحرير ملحق جريدة «بلادي» الأسبوعية. يقول: لقد أملى علي الواجب التعليمي في السنوات الأولى من مباشرة العمل بالمدارس الابتدائية البحث عن قصص للأطفال تتلاءم مع حصص «التعبير والمطالعة والأخلاق» ولما أعياني البحث عن مصادر تساير المنهج الدراسي المقرر أقدمت على تجربة التأليف للأطفال.. ثم سنحت لي فرصة الاشتغال بنشر البحوث والمذكرات البيداغوجية ودراسة القصص التي تقدم بها مؤلفوها إلى المركز البيداغرجي الذي عزم على نشر قصص للأطفال، وواجهتني عدة متاعب في إخراج قصص الأطفال وإعدادها للطبع، منها: إخضاع النصوص للمقاييس البيداغوجية مع المحافظة على جمالها الأدبي لتبسيط أساليبها من حيث المفردات المتداولة عند الأطفال وتنميتها وفق معطيات علم النفس التربوي...

«ثم دخلت تجربة ثانية في نطاق تكليفي بإعداد ركن «أطفال بلادي» أسبوعيا، مكنتني من جديد من الالتقاء بالأطفال من خلال الرسائل التي يبعثون بها إلى جريدة «بلادي» ومن التعرف على القصص التي تستهويهم... وقد أدركت من خلال هذه الرسائل أن القصص العجيبة المسلسلة تفوز باهتمام الأطفال.. وتلي القصص العجيبة القصص الواقعية التي تدور أحداثها حول الأطفال وتبرز الخصال الحميدة.. ثم القصص الواقعية التي تهدف إلى التسلية.. أما القصص التي تدور أحداثها حول الحيوانات.. فإنها تحظى باهتمام الأطفال الصغار ممن تقل أعمارهم عن السابعة..

---

(77) - المختار جنات، أدب الطفولة، مجلة (الحياة الثقافية)، العدد 4، السنة 4، 1979، ص 42.

وتقدمت على تجربة الإقلال من الصور وكتبت قصة مسلسلة تتعلق بمشاغل الطبقة العريضة من الأطفال الذين يقرأون ركن أطفال بلادي، تتعلق بهجرة آبائهم إلى الخارج، وقد حظيت هذه القصة -على الرغم من أن كل حلقة من حلقاتها لا تتضمن أكثر من صورتين- باهتمام أبناء العمال المهاجرين»[78].

تمثل هذه الشهادة أهمية واضحة عندما تشير، من ناحية، إلى «الهوس التربوي» الذي يقف وراء تجربة الكتابة للأطفال : فإذا كان من المعروف أن معظم الذين يكتبون للصغار -ليس في تونس، بل في العالم العربي كله- لهم علاقة ما بميدان التربية وحرفة التعليم؛ أمكن افتراض تعميم ذلك الهوس على كتاب قصص الأطفال العرب. كما تبرز أهمية تلك الشهادة، من ناحية ثانية، في إشارتها إلى قدرة الموضوعات الاجتماعية المعيشة على شد انتباه قطاع من الأطفال التونسيين وجذبهم نحوها حينما تقدم إليهم في أشكال قصصية. ولعل حصول قصة «سر النجاح»[79] على جائزة بلدية العاصمة سنة 1965، مما يثبت أهمية تلك الموضوعات في ميدان قصص الأطفال التونسية.

هذه القصة، التي كتبها محمود شيخ روحه ورسمها محمود الرباعي، تحكي عن البنت نجيبة التي رجعت من المدرسة إلى منزلها لتجد أباها قد تكسرت رجله أثناء العمل. وكان هو عائل أسرته الوحيد، وقد أظهر الفحص الطبي أن برجله عجزا سيلازمه مدى الحياة. فكثرت ديون الأسرة على رغم تضحيات جميع أفرادها. إلا أن نجيبة اهتدت إلى فكرة لإنقاذ الأسرة من وضعيتها الصعبة، ذلك أن أمها كانت مشهورة بصناعة كعك لذيذ، وتكفلت نجيبة -بعد أن طلبت من أمها صنع طبق منه- ببيعه في مدرستها بمساعدة الناظرة. وقام أخوها عادل بعمل مماثل في مدرسته. وعندما كثرت الطلبات على أم نجيبة استعانت ببعض جاراتها، فانتهى الأمر إلى إنشاء «تعاضدية أم السعد للحلوى والمرطبات»، وبذلك تجاوزت الأسرة صعوباتها.

وعلى الرغم من طغيان سمتي المبالغة والاستطراد على بعض عناصر هذا النص؛ فإن روح التفاؤل والتعاون هيمنت بجلاء على جميع فقراته، كما أن كبر حجم حروفه ونصاعة ألوان رسومه وسمك غلافيه يجذب الأطفال بقوة ويغريهم بتصفحه وقراءته.

---

(78) - نفسه، ص 44-45.

(79) - صدرت عن الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1967.

*   *   *

وبعد، فلا شك أن السياحة الانتقائية التحليلية التي قمنا بها في هذا الفصل قد ساعدتنا على إتمام الصورة العامة عن الطفل وقصته كما قدمناها في الفصلين السابقين. وإذا كنا في الفصل الأول قد عرضنا مفهومي الطفل والطفولة وطبيعتهما، فإن ذلك كان بقصد التمكن من تلمس العلاقة بين هذا الطفل والجنس القصصي الذي يُكتب له. ولقد كان من المنطقي بعد ذلك أن نخصص الخطوة الثانية لتعريف قصة الطفل وتحديد مكوناتها وأجناسها وأنواعها. أما الآن فنستطيع القول في كثير من الاطمئنان إن الطريق قد صار ممهدا للحديث عن الطفل المغربي وقصته.

الباب الثاني

وضعية الطفل المغربي ومسيرة قصته

الفصل الأول

وضعيـة الطفـل

نبدأ هذا الباب الجديد من البحث بمعالجة وضعية الطفل المغربي خلال الفترة المدروسة تمهيدا لرصد ظاهرة قصصه ومتابعة مسيرتها ثم تحديد هياكلها. وبدهي أن كل هذا لا يمكن إنجازه بدرجة من الدقة ما لم تكن صورة الطفل، الذي سنهتم بقصته، قد استجليت مختلف جوانبها استجلاء من شأنه أن يغني هذه الدراسة ويرسخ قاعدتها المرتبطة ارتباطا عضويا بهذا الكائن الصغير.

ونسجل منذ البداية أن صورة الطفل المغربي قد اتسمت قبل الاستقلال بغموض مهول دفع أحد الباحثين إلى الجزم بأن ذلك الطفل لم يكن موجودا من قبل، أو أنه كان موجودا من الناحية البيولوجية وليس على المستوى السوسيولوجي والتربوي[1].

وربما كانت الصورة الوديعة الآتية التي رسمتها كلمات صحفي في سنة 1954 قد استلهمت ملامحها من طفولة أخرى غير طفولة المغربي:

«الطفولة هي تلك الكائنات البشرية الحية الساذجة الراكنة إلى حنان الأبوة، وعطف الأمومة، ونشاط النشوء، ومرح خلو البال، وصراحة سلامة الطوية، تنشر الأنس والسرور أينما حلت، وحيثما اتجهت، يستولي مغناطيسها على الأرواح فيجرها طائعة خانعة إلى جو المرح الذي لا يعرف من الحياة إلا جانبها المشرق اللامع، فيصبح أشد الرجال صلابة ولا سلطة له على زمام رجولته عندما يكون بين الأطفال، فلا يشعر إلا وهو يلاعبهم ويلاطفهم ويسعى في إرضائهم كأنما يحاول أن يلتجئ من كبره إلى صغرهم»[2].

إلا أن الصورة المعاكسة، حسبما يستنتج من صحافة ما قبل الاستقلال، تشير إلى أن الطفل المغربي قد استمر يعاني من التشرد والسقم والأمية والموت المبكر، وأنه لم يكن، في الغالب، مصدر أنس أينما حل، ولا كائنا نشيط النشوء ينسى

---

(1) - إبراهيم الخطيب، تقرير حول أدب الأطفال في المغرب، ضمن بحوث: المؤتمر العام الثاني عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ومهرجان الشعر الرابع عشر، (دمشق، 24-30 نوفمبر 1979)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ج 2، ص 396.

(2) - مع الطفولة، مجلة (هنا كل شيء) البيضاوية، العدد 17، السنة 3، 1954/02/14، ص 2.

الراشد معه أتعاب الحياة ومشاكل الواقع .

وقبل أن نبدأ في رصد مختلف جوانب وضعية الطفل؛ نعترف بأنه قد صعب علينا معرفة عدد الأطفال المغاربة في بدايات الفترة المدروسة. والملاحظ من خلال بعض إحصاءات الحماية أن تعداد السكان كان يهتم بالراشدين من دون أن يشمل الصغار(3). ومع ذلك، فإن استقراء بعض الإحصائيات التي تمت بعد الاستقلال بسنوات قليلة(4) يشير إلى أن الأطفال كانوا يمثلون نسبة مهمة بين المجموع العام للسكان. أما في نهاية الفترة المدروسة (1979) فقد أصبحوا يمثلون قرابة نصف ذلك المجموع(5) .

* **الجانب الجسمي.**

يُلزمنا الحديث عن وضعية الطفل المغربي من هذا الجانب بأن نتذكر الحقيقة العلمية التي تقول إن العناية بالطفل تبدأ وهو جنين في بطن أمه، وأن إهمال هذه العناية -بالتفريط في الاهتمام بالأم ذاتها- قد يؤدي إلى إنجاب أطفال غير أسوياء جسميا وعقليا. وإذا استرجعنا، في ضوء هذه الحقيقة، جانبا من الظروف الرديئة التي عرفتها المرأة المغربية خلال السنوات الأخيرة من الحماية اجتماعيا واقتصاديا وتعليميا وصحيا وقانونيا؛ أمكننا الإقرار بأن الطفل المغربي لم تكن تتاح له وهو جنين أو وليد فرصة تنشئة لائقة، كما أمكننا في الوقت نفسه أن نفسر نسبة الوفيات والتشوهات والأمراض في تلك الفترة.

وحسبما يستنتج من بعض المصادر(6) ، فإن الطفل المغربي كان يعاني آنئذ وبحدة من أمراض كالكساح والرمد والحصبة والسل والجدري والشلل وكذلك الأمراض المعوية، أو التي تنتج عن سوء التغذية. وإذا كانت حدة معظم هذه الأسقام قد خفت بوضوح في سنوات الاستقلال، فإن بعض المختصين يشيرون إلى استمرار بعضها كالإسهال

---

(3) - انظر على سبيل المثال المذكرة السنوية التي أصدرتها الإقامة العامة لإسبانيا بالمغرب عام 1946:

ALTA COMISARIA DE ESPANA EN MARRUECOS: MEMORIA ANO 1946. IMPRENTA DEL MAJZÉN. TETUAN 1947. P.83.

(4) - إدريس الكتاني، ظاهرة انحراف الأحداث، منشورات منظمة التعاون الوطني، و اتحاد المغرب العربي للمنظمات العائلية، الرباط، 1976، ط1، ص 26.

(5) - SECRETARIAT D'ÉTAT AUPRÉS DU PREMIER MINISTRE CHARGÉ DU PLAN ET DU DÉVELOPPEMENT REGIONAL: LE MAROC EN CHIFFRES. 1979.P.12.

(6) - إرشادات للأمهات في تربية الأبناء، إصدار قسم الثقافة لجمعية الطالب المغربي، تطوان، 1950.

الحاد والسل، ثم تلك التي تتصل بسوء التغذية[7].

هذا عن العائق المرضي. أما عن اللعب الذي يمثل حافزا حيويا في نمو الجسم واكتساب المهارة البدنية، بل ويعتبر حاجة أساسية كالغذاء والصحة والمسكن والتعليم كما نص على ذلك إعلان مالطة لحق الطفل في اللعب[8]؛ فيمكن القول إن الأسرة التقليدية كانت تمنح الطفل فرصا ضئيلة للاستمتاع باللعب المنزلي. فالتزمت الذي ساد العلاقات بين الآباء والأبناء، خاصة قبل الاستقلال، لم يكن يبيح لكثير من الصغار أن يلعبوا في حضرة آبائهم بحرية تامة. لذا ظل اللعب داخل المنازل مقيدا من نواحي عديدة، وظلت فرصه كأنها فرص «مسروقة» نتيجة لإلحاح الآباء في نقل أبنائهم منذ الصغر إلى حياة الواقع بكل ما فيها من المرارة والقسوة[9].

أما خارج نطاق الأسرة، فإن الشارع يظل مجالا فسيحا لممارسة الألعاب بعيدا عن أية مراقبة أو تنظيم، بغض النظر عن طبيعة تلك الأسرة. وكانت هذه الألعاب ولا تزال تتنوع بتنوع المناطق وإن أمكن ضبط مجموعة مشتركة بينها. والواقع أننا نلمس نقصا سافرا في عمليات جمع ألعاب الأطفال المغاربة وتصنيفها ثم دراستها، واستثناء نشير في هذا الصدد إلى دراسة محمد بن عبد الجليل حول «ألعاب أطفال فاس في الستينات» استعرض خلالها عينات من الألعاب التي كانت تزاول في تلك المدينة ضمن إطار الصورة الآتية:

«كنا نحن صغار الحي في بداية الستينات لا نكترث لشيء قدر ما نسعى للم الشمل حتى إذا اكتمل الجمع وعجت ساحة (العيون) بالأصدقاء انطلقنا إلى التباري واللعب أو اصطففنا بجانب دار (العرائس) نتغنى بتراتيل فيها نوع من الإيقاع والجرس الموسيقي الجميل ونوع من سذاجة الطفولة الطاهرة المرحة. كانت هذه الألعاب والأغاني التي نتحدث عنها تملأ منا الوقت بعد خروجنا من المدرسة وعودة أصدقائنا من الدرازات التي كانوا يعملون بها كمتعلمين. كانت تأخذنا كلية حتى إذا ما انتشر الظلام تفرقنا صوب الدور على أن نعود لتتميم ما بقي من اللعبة في

---

(7) LAHRACH TAHAR: L'ENFANT ET LA SANTÉ. IN. TRAVAUX DU SEMINAIRE "L'ENFANT, L'ÉDUCATION ET LE CHANGEMENT SOCIAL". DU 28 MAI AU 02 JUIN 1979. A L'ÉCOLE NORMALE SUPERIEURE. UNIVERSITÉ MOHAMED V. P.83.

(8) – حق الطفل في اللعب، مجلة الاتحاد الدولي لرعاية الطفولة، سبتمبر – دبسمبر 1978، ص 38.

(9) – أحمد أوزي، اللعب وأثره في تكوين شخصية الطفل، ضمن : أعمال ندوة الطفل «التربية والتغير الاجتماعي» المنعقدة بالمدرسة العلياللأساتذة من 28ماي إلى 02يونيو 1979، منشورات رئاسة جامعة محمد الخامس، ص 164.

الغد. كانت الألعاب التي كنا نمارسها في أغلبها نشيطة سهلة، وكان الطقس يوحي لنا بحلول لعبة والإقلاع عن لعبة أخرى ويكفي أن نشاهد أطفال حي آخر يمارسون اللعبة الجديدة حتى تنتشر في حينا وباقي الأحياء الأخرى بسرعة كأن السنة وفصولها ميقات للعب»[10].

وفي دراسة لمجموعة من الباحثات عن أطفال قرية بوروتا التابعة لدائرة سرغنة زمران (1970) انتهين إلى أن التفرقة المبنية على الجنس تطبع ألعاب أطفال هذه المنطقة منذ وصولهم إلى السنة الخامسة أو السادسة من العمر، «فالفتيات يلعبن لعبة ربة المنزل أو الأم فيحملن ثيابا فوق ظهورهم كالوليد، ولم يتم لنا ملاحظة ألعاب للبنات كالتي توجد في المدينة. أما الأولاد فتتسم ألعابهم بالطابع الجسماني. إنهم يدفعون أمامهم عجلة، وهم يقلدون بفمهم صوت محرك: إنها شاحنة. وقد لاحظنا لعبة يتقابل فيها الأولاد والبنات الصغار. ففي ليلة عاشوراء تصنع البنات دمية من القصب والقماش تسمى «عيشور» ثم تدفنها في قبور منسية، وفي الغد يحاول الأولاد إخراج هذه الدمى لإتلافها»[11].

إلى جانب اللعب داخل البيت أو خارجه؛ توجد فرص للاستمتاع باللعب المنظم والموجه في رياض الأطفال بالنسبة إلى الصغار الذين هم دون سن المدرسة. إلا أن عدد مثل هذه المؤسسات لايزال ضئيلا. كما أن مجالات أخرى كالرحلات وحركات الكشفية والمخيمات والرياضة لم تنجح بعد في تنظيم برامج كافية ومناسبة لتصريف الحيوية الزائدة التي يتمتع بها الأطفال عادة. وكانت الحركة الوطنية قد انتبهت -ضمن اهتمامها الشامل بفئات المجتمع، كما سنفصل في الفصل القادم- إلى أهمية تلك المجالات في التربية والتوعية، إلا أن الإمكانيات المحدودة لم تكن تسمح بعمل شامل ومنظم. ونشير إلى «أن الإدارة الفرنسية حين أعلنت عن إنشاء المخيمات في المغرب في سنة 1945خصصتها كي تستفيد منها الجاليات الأجنبية وبالأخص العائلات الفرنسية، وتحولت الفكرة لتصبح مخيمات للجماعات لكن لأبناء المعمرين فقط، ولم يسمح بالمشاركة الرمزية لبعض المغاربة إلا في صيف سنة 1947، ولم تطرح فكرة إقامة مخيمات خاصة لأبناء المغاربة إلا في سنة 1948»[12].

---

(10) - محمد بن عبد الجليل، ألعاب أطفال فاس في الستينات، العلم الثقافي، العدد 447، السنة 1978/07/14.8.

(11) - مليكة البلغيتي، نجاة الشرايبي، طامو أديب، التفرقة بين البنين والبنات في البادية، ترجمة: لحسن القرش، (المجلة المغربية للاقتصاد والاجتماع)، العدد 4، 1978، ص 181.

(12) - ملف التخييم، جريدة (العلم)، العدد 8821، السنة 1974/08/20.28، ص 4.

وبالنسبة إلى الشمال عرفت هذه الحركة في نهاية عهد الحماية مخيمات مشتركة بين الأطفال المغاربة والإسبان.

وعلى صعيد آخر، كان النشاط الرياضي داخلا ضمن برامج التعليم العصري، لكنه ظل نشاطا محدودا لمحدودية التعليم ذاته. وغداة الاستقلال (1957) ألح أحد الكتاب على ضرورة إيجاد توازن بين تربية الجسم وتربية العقل عندما طلب «من وزارة المعارف أن تتبين في عهدنا الجديد أننا إذا كنا لا نريد أجساما تطغى على العقل فإننا أيضا لا نريد عقولا تطغى على الأجسام وإنما نطالب بأن ينمو العقل والجسم متعاونين في النشء الجديد. فيُعطى للرياضة من الاهتمام مثلما يعطى لمناهج الدراسة، ولا تستمر الدراسة كما كانت ساحة تمشي فيها العقول فحسب»[13]. وقد تم بالفعل توسيع حصص الرياضة البدنية ضمن العملية التعليمية، وإحداث أنشطة موازية في هذا المضمار. إلا أن مجهودات قطاعات التعليم والشبيبة والرياضة والتعاون الوطني وغيرها، تظل غير كافية ما دامت لا تشمل كل الذين يجب أن تشملهم من الأطفال، ولا أدل على ذلك من الإحصائية الرسمية التي أشارت إلى أن مجموع الشباب والأطفال المستفيدين من نشاطات دور الشباب ومراكز الاصطياف والمنشآت الرياضية وأندية الإنعاش النسوي ومؤسسات الطفولة الصغيرة، بالإضافة إلى الجمعيات والمنظمات العاملة في كل هذه المجالات قد بلغ في سنة 1976 ما مجموعه 1250000 من قرابة عشرة ملايين من الأطفال[14].

ولا يخفى أن أهمية الألعاب وحركات المخيمات والكشفية والرياضة تتجاوز الجانب الجسمي لترتبط بباقي جوانب تكوين الشخصية. وكنا قد أشرنا في فصل سابق إلى ارتباط بعض الألعاب بقصة الطفل. ونضيف هنا أن المربي المغربي محمد العلمي قد جمع في كتابه «الألعاب التربوية» طائفة من تلك الألعاب، وحاول تبسيط حركاتها انطلاقا من أمثلة قصصية[15] كـ«لعبة الحافلة» و«الرحلة» و«الصياد». كما أن الأنشطة التي تدرجها عادة المخيمات في برامجها تكون مشتملة

---

(13) - عبد المجيد بن جلون، مارس استقلالك، نشر وتوزيع عبد السلام جسوس، طنجة، 1957، ص 44.

(14) - ندوة حول مجهودات القطاعات العمومية في مجال رعاية الطفولة والشباب (الرباط 22.21.20 أبريل1977):

-كتابة الدولة لدى الوزير الأول المكلفة بالشبيبة والرياضة، قسم الإنعاش الاجتماعي، مصلحة رعاية الطفولة، ورقة 7، (نشرة بالاستنسيل).

(15) - ص: 49 51.

على «قصص وحكايات تربوية، وحصة قل ولا تقل، وحصة المطالعة والمناقشة، وتعليم ألعاب مفيدة كالشطرنج وما يشبهه وكيفية كتابة الرسائل، وتنظيم مسابقات أدبية للأطفال تشمل جودة الاختيار، وحسن الإلقاء وابتكار نشيد أو لعبة أو نكتة أو حكاية هادفة...»[16]، وتمثيل مسرحيات وغيرها من الأنشطة. وكل هذا من شأنه إبراز الدور الثقافي لتلك الحركات.

* **الجانبان العقلي واللغوي.**

كانت الفرص المتاحة للطفل المغربي قبل الاستقلال لكي يمارس بصورة طبيعية نموه العقلي واللغوي نادرة جدا. وكان «عقل» الطفل الأجنبي، خاصة الفرنسي أو الإسپاني، نموذجا لا تحلم جل الأسر المغربية بالوصول إلى مستواه، بينما تفرض على الطفل المغربي عندما يولد ويبدأ أولى مراحل سلم التنشئة إقامة جبرية «تحد مجال تحرياته واكتشافاته، وتقلص بالتالي الحوافز التي تنمي خاصية الذكاء التطبيقي. كما أن غياب اللعب خلال هذه المرحلة من عمر الطفل يقوي لديه الانطباع بفراغية الحياة من كل محتوى. وحتى إذا قدمت للطفل لعب في الأعياد الدينية فإن هذه اللعب ستأخذ مكانها وراء زجاج متحف البيت، قبل أن تداعبها أنامل الطفل»[17].

لنقرأ الآن التقرير الآتي عن محاكمة وهمية أقامتها صفحة «رياض الأطفال» (1948) ضد قارئ -يبدو أنه صغير- اتهم الأطفال الآخرين بانعدام العقل: «اجتمعت هيأة نقابة الأطفال بمحكمة رياض [الأطفال] العليا للنظر في التهمة التي وجهها جمال الدين الغربي للأطفال وهي أنه ليس لهم عقل ولا تفكير. وقد استدعت لجلستها نوابا من سائر المدن وكان المتهم جالسا رهن التحقيق في قفص الاتهام.

وقام بادئ ذي بدء رئيس نقابة الأطفال وتلا تقريرا موضحا فيه أن كل ذي شأن كبير الآن من الشباب والرجال كان من قبل صغيرا. ثم ترادف على منصة الخطابة مختلف النواب وألقوا كلمات وقصائد في الموضوع كلها ثناء وإطراء على ذكاء الأطفال ونبوغهم. ثم قررت الجلسة ما يأتي:

بناء على أن التجارب العديدة كلها تدل على وجود عقل مميز في رؤوس الأطفال، وبناء على استياء الصغار من هذه الفرية الباطلة فقد قررت المحكمة أن يحظر على المتهم الذهاب إلى السينما ثلاثة أسابيع وأن يحرم من أكل (الشكولاطه) والبسكويت

---

(16) - ملف التخييم، مرجع سابق، ص4.

(17) - عبد الواحد الراضي، عملية التنشئة الاجتماعية للطفل المغربي، مجلة (الثقافة الجديدة)، العدد 8، السنة 2، خريف 1977، ترجمة أعنون عبد الحميد، ص 68.

و(الحليب) أسبوعا كاملا»[18].

إن هذه المحاكمة لا يمكن أن ينبني عليها موقف علمي محدد من عقل الطفل المغربي في سنة 1948، ومع ذلك فهي ترينا جانبا من «القضايا» التي شغلت آنذاك بال الصغار، وكيف كان الكبار يفتون لها بحلول قد لا تقنع. إضافة إلى حضور فكرة العقاب «الأزلية» واستمرار اعتمادها رادعا يوقف محاولات الصغار لتجاوز النطاق الذي يضربه حولهم الراشدون. وبمثل هذه الصورة كانت تساؤلات الأطفال تظل بلا جواب مقنع، أو يرد عليها -إن كان هناك رد- بطريقة خاطئة. فكل تساؤل يأتي من جانب الطفل يعتبر بمنزلة وقاحة مما يضطره إلى التخلي عن طرح الأسئلة، معتقدا أن الظواهر التي تدفع إليها لا تستحق انتباه الكبار، ولا حتى اهتماماته هو: فيتخذ تجاه العالم موقف عدم الاكتراث. ونتيجة لذلك، فإن موضوعة السببية التي تنمو بفضل لماذا؟ وكيف؟ تظل في حالة كمون. وفي المقابل نجد الوسط العائلي وخصوصا النساء يعطين للطفل رؤية مفزعة عن العالم، مسكونا بالأغوال والجن وبقوى أخرى معادية للإنسان الذي يجب عليه أن ينقاد لممارسة أعمال سحرية وخرافية للفوز برضاهم. فيرسخ في ذهن الطفل أن الإنسان لا يستطيع شيئا بنفسه، وكل ما يمكن أن يناله من خير أو شر هو من عمل قوى خارجية لا ضابط لها. هذا التأويل للعالم يجعل من العسير بل من غير المقبول، تفسير العالم تفسيرا عقلانيا بواسطة قوانين الطبيعة، ويشكل عقبة في سبيل البحث عن الحقيقة، مستقبلا، بتفكير منطقي[19].

وتبرز تجربة «الكُتاب» ظرفا من الظروف التي يتم في إطارها النمو العقلي واللغوي للطفل. ولم تكن هناك سن محددة لدخول الطفل المغربي إلى هذه المؤسسة التعليمية التقليدية، والراجح أن يتم ذلك متى أونس منه القدرة على الحفظ وتعلم الكتابة والقراءة. فـ«في نهاية المرحلة الثانية، أي حوالي السنة الخامسة، يصبح حضور الطفل في البيت غير محتمل حيث يرسل إلى «المسيد» الذي يلعب دورا هاما جدا في حياته الوجدانية والثقافية. فتصرف الفقيه يحمل أعلى درجات العداء والضغط الذي يمارسه الوسط على الطفل... وما دامت سلطة الفقيه غير محدودة، فهو يعاقب الطفل على الأعمال التي يقترفها حتى خارج «المسيد» ذلك لأنه اتفق مع الأب الذي قال له يوما بصوت واضح مفهوم المثل الشهير «أنت تقتل وأنا أدفن».

---

(18) - محكمة الأطفال، جريدة (العلم)، العدد 464، السنة 3، 1948/03/07، ص 3.

(19) - عبد الواحد الراضي، مرجع سابق، ص 68.

هذا المثل يزيل من ذهن الطفل كل إمكانية لتدخل الأب في حالة تعسف الفقيه، بالإضافة الى الاعتقاد بأن العلم لا يحصل عليه الإنسان إلا بالخشية والألم»[20].

إن تجربة الطفل المغربي مع «الكُتاب» تجربة قاسية وحزينة عقليا ونفسيا، وهي أشد قسوة وحزنا في البادية منها في المدينة. ومع ذلك، فقد كانت مرحلة أساسية قبل الاستقلال حتى بالنسبة إلى لأطفال الذين تتاح لهم فرص ولوج المدارس العصرية. في هذا «الكتّاب» أو «المسيد» كان الطفل يتعلم الخط ومبادئ التهجي ويستظهر القرآن ويحفظ بعض المتون. وكان التعليم في هذه المؤسسات مختلطا في بعض الحالات. وفي حالات أخرى كان البنات يقصدن ما يسمى بـ«دار فقيهة» التي هي بمنزلة «كُتاب» خاص بهن، أو يذهبن إلى «دار المعلمة» حيث يتعلمن الخياطة والطبخ وآداب المعاملة.

والواقع أن ملامح هذه التنشئة التقليدية بغيبياتها وأساليبها المحتقرة لاسئلة الصغار، والمعتمدة على «المسايد» صارت تختفي تدريجيا، إذ من المعروف أن معظم هذه المؤسسات قد حلت محلها «الكتاتيب القرآنية» القائمة، إلى حد ما، على أساليب تعليمية مغايرة. كما أن اتساع نطاق المدارس العصرية وإقرار إجبارية التعليم وتعدده قد أتاح فرصا لممارسة نمو عقلي وثقافي في ظروف جديدة. إلا أن هذا التعليم في حد ذاته لم يشمل كل الأطفال الذين وصلوا إلى سن التمدرس، إضافة إلى مشاكل أخرى كتعددية لغة التلقين، والقسر اللغوي بالنسبة إلى أطفال الأسر المهاجرة إلى الخارج، وتكاثر نسب المطرودين والمكررين والمعاقين عقليا[21].

في خط مواز للمدارس العصرية قامت المكتبات المحلية، والمكتبات التابعة للبعثات الثقافية الأجنبية بدور ملحوظ في استقطاب فئات من الأطفال المغاربة المتعلمين. وإزاء ندرة الأجنحة الخاصة بالأطفال في المكتبات المحلية، يضطر هؤلاء إلى تصفح أوقراءة مطبوعات قد لا تساير مداركهم العقلية واللغوية، أو التوجه إلى المكتبات التابعة للبعثات الأجنبية، خاصة منها الفرنسية، حيث يتم ترويج ثقافتها لما

---

(20) - نفسه، ص 68.

(21) - للمزيد من التفاصيل عن هذه المشاكل، انظر:

-محمد الدريج، الطفل وعدم التوافق الدراسي، أعمال ندوة الطفل، مرجع سابق، ص 134-147.

- العربي أبا عقيل، الأطفال المهاجرون و «التقسير» بالنقص اللغوي، المرجع نفسه، ص 30-41.

- أحمد احمايو، إشكالية تعليم المكفوفين بالمغرب، المرجع نفسه، ص 170-183.

- عبد الكريم الأمراني، الازدواجية اللغوية (الواقع والمشكلات)، جريدة (المحرر)، 11 نوفمبر 1971، ص 3-6. (مقال مسلسل).

تحتويه من كتب وقصص جيدة الإخراج محلاة برسوم وألوان، إلى جانب وسائط إعلامية عديدة.

ولا يمكن الادعاء أن الطفل المغربي لم يعد يعاني من كبت ذهني، وأن كل تساؤلاته تجد اليوم آذانا صاغية وصدورا رحبة، فمما لا شك فيه أن كثيرا من الآباء مازالوا يرفضون استفسارات الصغار بدعوى تفاهتها أو نقصان عقل أصحابها، كما أن فئات من المتصلين بالطفولة والوسائط الإعلامية لا يشفون الغليل في هذا المجال، بل ربما وصل الأمر ببعضهم إلى تقديم إجابات خاطئة، أو اتباع وسائل تعود بنتائج عكسية على ذهن الصغير وشخصيته كما يحدث في بعض رياض الأطفال. وكانت فكرة هذه الرياض قد انتقلت إلى المغرب مع الحماية «حيث أنشأ المستعمرون دور تربية لأطفالهم، وكانت التربية داخلها تسير على النهج الذي وجد في أوربا.. وقد انتشر هذا النوع من المؤسسات في العقد الخامس بفضل ظهير 1943.. ونحن نلاحظ أن برامج الرياض متنوعة إذا قيست ببرامج الكتاتيب السالفة الذكر، إذ بها استقبال، ونظافة وأناشيد وحكايات وألعاب وتعليم الانتباه وقراءة القرآن... هذه البرامج هي أقرب إلى حاجيات الأطفال، وإن من الملاحظ أن ألعابا لا تمارس في الرياض كالجري واللعب بالرمل والحبل.. إلا أن الشيء الذي يمكن ملاحظته من حيث تطبيق البرنامج، أن مسيري الرياض في المغرب يعطون أهمية لتعليم مبادئ القراءة والكتابة باللغتين كما يهتمون بالتربية الدينية ومبادئ الحساب. فهم بتطبيق البرنامج يهدفون إلى إعداد الطفل للعمل المدرسي المقبل، في حين نجد رياض البعثات تعطي الأهمية للألعاب الحرة والجماعية والأشغال اليدوية»[22].

إن الحضور الصوري للطفل المغربي في أنشطة ثقافية متنوعة كالإذاعة والتمثيل والغناء والرسم، لم ينجح، خلال عهد الحماية، في إفراز نماذج تستطيع استقطاب اهتمامه وتنمية مداركه العقلية وتنشيط ممارسته اللغوية عن طريق ترسيخ تقاليد فنية قادرة على الاستمرار. والملاحظ أن البرنامج العربي سواء في الإذاعة المركزية أو إذاعة تطوان مثلا كانت له حصص خاصة بالأطفال. ومما يلفت النظر في هذا الصدد التأثير الطيب الذي أحدثه في الأطفال مسلسل «ألف ليلة و ليلة» الذي قدمته الإذاعة في بدايات الخمسينات. كما أن حركة التمثيل المدرسي لم تفتر منذ العشرينات حسبما يستنتج من بعض الإشارات[23]. ولم يكن النشيد في ذلك العهد

---

(22) - محمد عاشور، حقوق الطفل المغربي في التعليم، جريدة (المحرر)، 11فبراير 1979، ص 6.

(23) - حسن المنبعي، أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، ط 1. 1974، ص 37 وما بعدها.

خاصا بالصغار، بل وسيطا يعبر من خلاله كل المغاربة عن روحهم الوطنية، فـ«للمدارس أناشيدها الحاثة على الاجتهاد وحب الوطن، وللكشفية أناشيدها الداعية للجرأة والإقدام، وللحزب نشيد أو أكثر للتحميس والوحدة»[24].

أما بعد الاستقلال فقد استطاعت بعض البرامج والمسلسلات الإذاعية أن تجذب بقوة اهتمام الصغارعلى الرغم من أنها لم تكن في الأساس موجهة إليهم، من ذلك مسلسل «القايدة طامو» الذي اقتبسه خالد مشبال، وقدمه في سنة 1958، وهزليات أحمد البشير العلج وأحمد القدميري وبوشعيب البيضاوي. ومنذ تلك الفترة والإذاعات الجهوية والمركزية تواظب على تقديم برامج خاصة بالأطفال متضمنة معلومات ومسابقات وقصصا وأناشيد. ولابد أن نشير في هذا الصدد إلى برنامج «أطفالي الصغار» الذي كانت تقدمه أمينة السوسي منذ سنة 1960 من إذاعة طنجة، والذي كتبت له مجموعة مهمة من قصص الأطفال لاتزال مخطوطة[25]. وكذا إلى البرنامجين اللذين كان يقدمهما إدريس العلام من الإذاعة والتليفزيون بالرباط، واللذين اشتهر فيهما بين الأطفال باسم «باحمدون».

ولم يتوقف التمثيل المدرسي في هذه الفترة، بل إن الحركة المسرحية اهتدت الى تأسيس الجامعة الوطنية لمسرح الطفل في سنة 1978، هادفة إلى نشر الوعي التربوي والفني بواسطة مسرح الصغار، مع التنسيق بين الجمعيات المسرحية المشتغلة في هذا القطاع، وصيانة مصالحها وتخطيط برامجها وتهييء التداريب وتنظيم مهرجانات لمسرح الصغار[26]. ويجب الاعتراف في هذا الصدد بجهود بعض الرواد كأحمد زكي العلوي ومحمد تيمد ومحمد الكغاط وفرقة الأخوين البدوي، ثم جهود محمد الصاندي[27] ومحمد السملالي والأخوين الفاضلي في مسرح العرائش، وناقوس وسنيسلة في ميدان المسرح البهلواني.

على أن أبرز مساهمة في ميدان رسوم الأطفال هي التي يقوم بها عبد الله الفيلالي في برنامج تليفزيوني، حيث ينظم بينهم مسابقات في هذا الفن، ويعرض بعض رسومهم على الشاشة الصغيرة أو في أماكن أخرى.

---

(24) - إبراهيم السولامي، الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية1912 1956، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص 149.

(25) - أفادني بهذه المعلومات وبغيرها الأستاذ خالد مشبال مشكورا.

(26) - من البرنامج الإذاعي (مجلة الثقافة والفن) حلقة مساء يوم الثلاثاء 1982/03/16 (إذاعة الرباط).

(27) - انظر في ذلك: أبحاث في المسرح المغربي لحسن المنيعي، ص 151 152.

أما على صعيد الغناء فقد برزت إلى جانب الأناشيد الوطنية أغنيات خفيفة وأناشيد تستلهم بيئة الطفل المدرسية والاجتماعية كما في بعض أعمال محمد الطاهر التوزاني[28] وعلي الصقلي[29] وأحمد عبد السلام البقالي. وقد انسجم جل الأطفال المغاربة المتمدرسين مع بعض تلك الأعمال خاصة التي أنجزها التوزاني والصقلي. وكانت هناك محاولة لاستلهام التراث الشعبي لصياغة قصائد للأطفال المغاربة بلغة عربية فصيحة كما في إنجازات أحمد عبد السلام البقالي[30]. إلى جانب محاولة أخرى لتطوير أغنية الصغار على يد فرقة «ناس الغيوان». وقد اتسمت هذه الخطوة بالطرافة لدرجة دفعت أحد الكتاب إلى مناشدة الفرقة في الاستمرار، مناشدة اتخذت الصورة المتحمسة الآتية: «أول ما ظهرتم... كنتم في سهرة في سينما فوكس. تلك الليلة غنيتم أغنية لم تسجلوها. إنها قطعة «قطتي صغيرة» أستحلفكم بكل عزيز لديكم أن تستغلوا حب الأطفال لكم وإعجابهم بكم، وتقدمون[*] لهم أغنيات في مستواهم. طوروا الأغنيات الشعبية التي كنا نرددها ونحن صغار: «شتا تاتا ... أصُبِّي صُبِّي، را ولدتك في قبي» «نيني يا مومو.. حتى يطيب عشانا» «أشميسا كوع كوع.. فين غدا بيا، لبلاد شويا»[31]. إلا أن هذه الدعوة لم تتحقق.

إن ممارسة معظم هذه الأنشطة الثقافية قد اتسم بالمحدودية والتقطع، ومع ذلك فقد ظلت أنشطة حاضرة إزاء الغياب التام لسيرك وسينما الأطفال. ومن الطبيعي، إزاء هذا الغياب، أن يبحث الصغار، خاصة غير المتمدرسين منهم، عن آفاق أخرى من حيث هي بدائل لتلك المنشطات الثقافية في مجالات غير مناسبة ولا مقننة كأن يرتادوا الحلقات التي يتحلق حولها الكبار في الساحات العامة، ويشاهدوا أفلامهم ويرددوا أغانيهم.

هذا وتعوزنا في الوقت الراهن دراسات علمية يمكن الانطلاق منها للحديث عن طبيعة ذكاء الطفل المغربي ودرجاته وطرائق تفاعله مع شتى المناحي المتصلة بالنمو

---

(28) - من قطعه الكثيرة الملحنة «معلمي» (مجلة العندليب، ع 6، ماي 1977) و«سبورتي» (العندليب، ع7، نوفمبر 1977).

(29) - هو صاحب النشيد الوطني، وقد صدرت له بعد سنة 1980 أكثر من مجموعة غنائية وشعرية للأطفال.

(30) - انظر (ديوان الصغار) ضمن كتابه، أيامنا الخضراء، المطبعة الملكية، 1976.

(*) - الصحيح: وتقدموا.

(31) - مصطفى أرزوزي، ذكرياتي مع «باطما» ناس الغيوان، (العلم)، ع9248، 1975/10/13. والصحيح «لبلاد الشاوية».

العقلي. وقد قارن أزروال إبراهيم بين تطور مفهوم الزمن عند الطفل المغربي والطفل السويسري، وانتهى إلى أن هناك تفاوتا زمنيا ملحوظا بينهما يجعل «الطفل المغربي يعاني من تأخر في إدراك مفهوم الزمن بالمقارنة مع الصورة التي يدركه بها الطفل السويسري»[32]. إلا أننا نتحفظ من نتائج هذه المقارنة الجزئية كما تحفظ صاحب الدراسة نفسه.

* **الجانب الاجتماعي**.

إن الحديث عن التنشئة الاجتماعية للطفل المغربي يعني أيضا الحديث عن نوع الأسرة التي ينتمي إليها ومستواها. وقبل الاستقلال كان من الممكن أن نلاحظ سيادة نمط الأسرة التقليدية «المتمركزة حول الكبار وهي التي يسيرها الكبار للكبار... ودور الأطفال هو أن يسلكوا قدر المستطاع سلوكا يعتبر مصغرا أو صورة مصغرة من سلوك الكبار. والأطفال ورغباتهم في هذا النوع من الأسر تابعون بشكل واضح لآبائهم. ويتوقع من الأطفال أن يقودوا أنفسهم بطرق تسر الكبار وتجعلهم انطوائيين. وليس الآباء في هذه الأسر على وعي بالذات... فهم لا يهتمون بتنبيه أبنائهم طبقا للهدف أو الغرض السائد الذي يتوقع أن ينجزوه. وهم ليست لديهم صورة واضحة عن المركز الاجتماعي في المستقبل، أو المستوى المهني، أو نمط الحياة الذي يريدون أن يصل إليه أبناؤهم. وحتى عندما يفعلون ذلك، فإنهم لا يعرفون كيف يبنون ذلك داخل عملية تربية الطفل»[33]. وتبعا لهذا لم يكن الطفل المغربي يحظى بعناية اجتماعية مناسبة في سنواته الأولى داخل محيط الأسرة أو «الكُتاب». وعندما ينقطع عن الدراسة وهو في السابعة أو الثامنة من عمره كان «يعهد به إلى صانع تقليدي بغية تكوينه مهنيا، حيث يستعمل كمساعد «متعلم» في المعمل أو لخدمة عائلة «المعلم». إن سلطة هذه الأخيرة تشبه سلطة الفقيه باعتبارها غير محدودة، وبكونها تعزز سلطة الأب. وكباقي «المعلمين» فإن العقاب الجسدي يعتبر ممارسة عادية، إلا أن الصانع التقليدي يتميز عن الفقيه بنوع من الإفراط في السب والشتم، مما يفرغ الطفل من كل محتواه بشكل حتمي»[34]. ، وقد أسهب عبد الكريم غلاب في وصف ظاهرة «المتعلمين» في روايته «المعلم علي»، وهي على كل، ظاهرة تكاد تنقرض اليوم، وإن

---

(32) - تطور مفهوم الزمن عند الطفل المغربي، مجلة (الزمن المغربي)، العدد 13، السنة 4، صيف 1982، ص 37.

(33) - فريدبريك ألكين و جيرالد هاندل، الطفل والمجتمع، ترجمة د. محمد سمير حسانين، مؤسسة سعيد للطباعة، طنطا، 1976، ط1، ص 131.

(34) - عبد الواحد الراضي، مرجع سابق، ص 69.

كان تشغيل بعض الأطفال لايزال سائدا. وإذا كان الطفل يبدأ، عادة، في السنة السابعة أو الثامنة في اتخاذ موقف أكثر حيوية ونشاطا يُنشد من ورائه إقامة علاقات جديدة مع أبويه ومع الآخرين، تقوم على أساس تبادل الإحساس، والتقدير والتقويم ويدرك بالتدرج الطبيعي «أن القوة، والقدرة، والفائدة مفاهيم نسبية، و أن قيمته -وقيم الآخرين أيضا- تقوم على أساس المساواة بين جميع أعضاء المجتمع»؛ فإن التقاليد المغربية كانت تعكر صفو هذه العلاقة المتساوية بأن تمنع «على الطفل أن يصدر أي حكم على الأبوين أو البالغين عموما حتى لا يحل به غضب السماء الذي تتضمن معانيه كلمة السخط»[35].

مما لا شك فيه أن نمط الأسرة المتمركزة حول الكبار صار يفقد شكله البارز بالتدريج وإن لم يختف نهائيا بعد الاستقلال. كما أن التقاليد التي كانت تحد من تفتح حماس الطفولة، خاصة المتأخرة منها، صار إطارها العتيق يتلاشى نتيجة تعدد الأنماط الأسرية وتدخل العوامل الاقتصادية. إلا أن طفل الستينات لم يكن، فيما يظهر، قد نجح نهائيا في تقريب المسافة التي تفصله عن تقاليد عالم الكبار وأعرافه. ومن الطريف أن نسوق هنا حادثة يرويها صغير سيكون له فيما بعد دور واضح في ميدان صحافة الأطفال بالمغرب. يقول محمد اجديرة: «كل إنسان في هذه الدنيا لا بد أن يقع يوما ما في كارثة -وهذا هو السبب الذي جعلني أمسك القلم لأكتب لكم أغرب ما وقع لي في حياتي.

كان عمري لا يتجاوز التاسعة -وكنت لصغر سني شيطانا- قدّي قدّ الفولة وحسي حس الغولة -لا علينا- أردت مداعبة عمي ذات يوم - وكنت نشيطا فرحا لأن أبي كان قد أعطاني ذلك اليوم خمس فرنكات -فقلت لعمي- إن رجلا بالباب ينتظرك فقام في الحال وخرج ثم فتش على الرجل الذي يريده فلم يجد رجلا. فدخل المنزل وأخذني من يدي وساقني إلى أبي وأخبره بالواقع... فما كان من أبي إلا أن قام وضربني بسوط لا زالت آثاره مرسومة على يدي إلى يومنا هذا.

لقد أردت المداعبة لكن انظر ماذا وقع -كانت النتيجة هي العصا من أبي، ومن ثم تركت عني أمثال هذه المداعبات خصوصا مع أناس أكبر مني»[36].

ولا يمكن اعتبار هذه الحادثة نموذجا عاما ينسحب على كل أطفال المغرب في تلك

---

(35) - نفسه، ص 69-70.

(36) - محمد اجديرة، صديق لكم يتحدث بصراحة، جريدة (العلم)، ع4023، 1960/07/03، السنة 14، ص4.

الفترة، ومع ذلك فهي مثل يختصر محاولات عديدة من الأطفال -خاصة الذين عاشوا في المدن- لاقتحام عالم الكبار بطريقة لم تكن مشروعة، لذا كان العقاب الجسدي، تبعا للعادة، هو جزاء المحاولة التي لم يكن الراشدون يقدمون للصغار بدائل لها.

ومع تغير أحوال المجتمع وتدرج تقلص النمط الأبوي ونمط الأسرة المتمركزة عموما حول الكبار ؛ بدأ نمط آخر يفرض نفسه وإن لم يكن جديدا كل الجدة، ولكنه كان ولايزال يسود بين الأسر الميسورة أو التي عرفت تحسنا اقتصاديا بعد الاستقلال خاصة في المدن؛ وهو نمط الأسرة المتمركزة حول الطفل. «وفي هذا النوع من الأسر .. يُخَطَّط للأطفال وتؤثر مستويات طموح الآباء التعليمية [في] عدد الأطفال الذين سوف ينجبونهم. وتسود الزمالة [بين] نوع الأسر المتمركزة حول الطفل، إذ يقضي الآباء أوقاتا للعب مع أبنائهم، ويستغني الكبار عن بعض الاستمتاعات من أجلهم. ويريدون لأبنائهم طفولة أكثر سعادة مما كانوا هم عليه. ويفترض الآباء أن أبناءهم سوف يكونون ناجحين في مهمتهم .. ويأملون في أن يتفوقوا على آبائهم في الإنجاز المهني»(37) كما تراهم منشغلين بمطالعات أبنائهم إلى حد القلق. وقد يحسنون في بعض الحالات التعبير عن هذا الانشغال، وفي حالات أخرى لا يوفقون في ذلك حيث تصادفهم وهم بصدد التنقيب عن مجلة أو قصة مناسبة.

أما في البادية، فإن الأسرة التقليدية بمختلف فصائلها ظلت تفرض قوانينها، وإن بصورة مغايرة، على التنشئة الاجتماعية للطفل. وفي دراسة ميدانية على مجموعة من الأسر القروية بناحية آسفي انتهى حدية المصطفى(38) إلى أن هذه الأسر تتركب من أنماط مختلفة (الاسرة الزوجية/العائلة المتعددة الأسرالزوجية المستقلة/ العائلة التقليدية/نمط أسر الأرامل والمطلقات اللواتي يعشن مع أبنائهن ويتكفلن بتنشئتهم وإعالتهم) وأن الطفل القروي يعيش في مرحلته الأولى الممتدة من الولادة حتى السنة الرابعة، علاقة مكثفة بأمه ضمن سائر تلك الأنماط، وأن الأب إذا كان غنيا فإن علاقته بالطفل لا تتوطد إلا حوالي السنة الثالثة أو الرابعة فما فوق. أما إذا كان فقيرا، فإنه يظل يعمل بلا انقطاع بحيث يكون وجوده في المنزل شبيها بالضيف فقط. وفي المرحلة الثانية الممتدة من الرابعة إلى الثانية عشرة، يتفتح الطفل القروي

---

(37) - فريديريك ألكين وجيرالد هاندل، مرجع سابق، ص 131.

(38) - حدية المصطفى، حول التنشئة الاجتماعية للطفل القروي، (مجلة الدراسات النفسية والتربوية)، ع 2، دجنبر 1982، ص 50.

المغربي على العالم الخارجي ويتحرز من سيطرة الأم الفعلية ويندمج في المجتمع متأثرا في ذلك بنمط الأسرة التي ينتمي إليها، إلا أنه لا يعيشُ في هذه المرحلة طفولته كطفل ولا يحقق رغباته الأساسية التي يتوقف عليها نموه الوجداني والعقلي، وبهذه الطريقة الناقصة تستمر شخصيته المضطربة.

ويستنتج من هذه الدراسة أن الطفل القروي لم يوفق بعد في التخلص من الإحباط الذي عانى منه طفل المدينة قبل الاستقلال وبعده. ونحن إذ نرصد هذه النتيجة الجزئية، نحجم عن تعميمها على سائر أطفال قرى المغرب نظرا لنقص الدراسات الميدانية في هذا المجال.

* **الجانب النفسي:**

إن الحديث عن وضعية الطفل المغربي من الوجهة النفسية يقتضي -مرة أخرى- التذكير بنوع الأسرة التي ينتمي إليها ذلك الطفل، وكذا بالفترة الزمنية التي سيهتم بها الحديث. والملاحظ أن النظام الأسري ذا الطبيعة المتمكزة حول الكبار، أو ذا النمط الأبوي ظل يعطي للأب، بصورة خاصة فيما قبل الاستقلال، هيمنة عالية تنعكس على كيان الصغير وتؤثر فيه تأثيرا سلبيا سافرا. ومع ذلك فإن الجهاز النفسي للطفل استمر يخضع في معظم سنواته الأولى لتأثير الأم، فهو شديد الالتصاق بها ليلا ونهارا، في حالات الصحة وحالات المرض الشيء الذي يجعل نموه الانفعالي يخضع لتأثيرها بدرجة عميقة تفوق تأثير الأب المهيمن. وهكذا كانت فترة الرضاع تتميز «أساسا بالمكافأة الهامة لكل من الشريكين (الأم والطفل). فالطفل يتلقى جوابا مباشرا عن كل احتياجاته ولا يعرف الحرمان. وبذلك يرى أمه كأم مكافئة ليس غير. والأم من جانبها وفي الآن نفسه تستجيب لكل ما يطلبه منها شاعرة بالسعادة، لأن وجود الطفل ملتصقا بثديها يسمح لها بأن تحقق مصيرها الخاص فتشعر برضى عميق.. إلا أن هذه الجنة البديعة، وهذا التفاهم التمازجي بين الأم -والطفل، كثيرا ما يتوقف، للأسف بطريقة جد خشنة، إما بدون تحايل وإما عن طريق وضع مواد مُرّة فوق الثدي»[39]. لذا يعيش الطفل تجربة الفطام بكثافة تتحقق في صورة انفصال فيزيولوجي ونفسي مما يؤدي إلى حرمان كبير، لأن هذا الفطام يكون عادة متأخرا بعدما يعتاد الطفل فترة طويلة على نيل كل ما يشتهيه، ثم يُنزع منه فجأة ما يحبه بصورة خشنة، ولا يقدم له تعويض سوى فراغ أمومي

---

(39) - عبد الله زوزيو، علاقة الأم- الطفل في الوسط التقليدي المغربي، (المحرر الثقافي)، 1980/03/09، ص 6.

وعاطفي[40].

وينتج عن ذلك أن يشعر الطفل باللاأمن الذي يدفعه إلى الانفعال، ثم يترجم هذا الانفعال في وقت متقدم من عمره بسلوك نكوصي يتوخى من ورائه «أن يصبح من جديد صبيا لينال عطف واهتمام أفراد أسرته خصوصا أمه، ليرغمها على الاهتمام به ووضعه موضع الاعتبار. لكن هذا السبيل لا يؤدي إلى الهدف المنشود، بل على العكس يُسبب للطفل مضايقات جديدة تجعله هذه المرة يتخذ موقف المعارضة والعدوان. بيد أن هذه العدوانية تتجه نحو الطفل نفسه، موقظة لديه الخوف من فقدان الحب.. وإذا كان عمر الطفل حوالي ثلاث إلى أربع سنوات، فإنه يحتاج إلى التشجيع والعطف، ليتمكن من تغيير وتطوير سلوكه تغييرا ناميا إيجابيا، إلا أن استجابة المجتمع عادة ما تتسم باللامبالاة، والمضايقة والسخرية والتهكم مما يسبب في اضطراب «الأنا» عند الطفل وفقدان الثقة بالنفس»[41].

ونذكّر مرة أخرى بأن هذا النمط من التنشئة عرف تحويرات بارزة في السنوات الموالية للاستقلال. فخروج طائفة من النساء إلى العمل، وتعويض الثدي بالقنينة في حالات عديدة، وتضعضع النظام الأسري بمفهومه التقليدي قد حد من استمرار علاقة الابن بالأم وفق الصورة التي رصدناها، الشيء الذي ينتج عنه حتما أوضاع نفسية مغايرة تحتاج إلى دراسات ميدانية واسعة لضبطها بنوع من الدقة. ومن المحاولات التي تمت في هذا الصدد الدراسة الجزئية التي قامت بها مجاهدة الشهابي على مجموعة متنوعة من أطفال الرباط انتهت فيها إلى أن الطفل المغربي «قد ظهر هنا طفلا واقعيا يحمل إرادة نامية ورضاء عن الذات، لا هو بالمدلل الذي لا يصلح لشيء ولا هو بالرافض الذي ينطوي على نفسه أو يتمرد»[42] بينما انتهى حدية المصطفى في دراسته الآنفة الذكر، إلى أن الطفل القروي يعاني أزمة سيكوسوسيولوجية تؤثر بالفعل في نموه وتصاحبه طوال حياته، لأن الطفل في إطار علاقته المكثفة بأمه «لا يعتبر طفلا له حاجات ومطالب تحددها المراحل النمائية التي يجتازها، بل وسيلة لإثبات ذات الأم، فليس لديه أي إشباع ولا يمكنه في إطارها أن يحصل عليه ويعرفه، فهو محروم من القدر المعقول من البكاء والصراخ والتفرد ... إن هذه العلاقة المكثفة تضر بالطفل [و] تجعله باستمرار تحت ضغط (هو)

---

(40) - نفسه، ص 6.

(41) - عبد الواحد الراضي، مرجع سابق، ص 67.

(42) - أثر تربية الأسرة في تكوين شخصية الطفل في المجتمع المغربي، ضمن: «أعمال ندوة الطفل»، ص 198.

الأم المتأزم»[43]. أما مصطفى القباج فقد انتهى إلى أن التليفزيون، باعتباره وسيلة إعلامية، قد أصبح يمثل حاجة حيوية يؤدي حرمان الطفل منه أو منعُه من متابعة برامج ولقطات معينة فيه، إلى شعوره بالهم والخيبة[44].

من كل هذا يتضح أن ضبط «حالة» نفسية واحدة في أعماق الطفل المغربي أو جعلها عنوانا مميزا له أمر ليس سهلا، بل الأكثر من ذلك أننا قد نقع على حالتين متناقضتين في وقت واحد، الشيء الذي يدفعنا، مبدئيا إلى إقرار التنوع تبعا للظروف المادية والمعنوية المتباينة.

في هذا الإطار نثير مسألة الجنس التي عرفت هي الأخرى تنوعا في المواقف. والملاحظة اللافتة هنا هي التشدد الذي زاولته العائلة التقليدية على التربية الجنسية للأطفال، حيث يبدأ الانشغال برجولة الولد في سن مبكرة عندما يُشْرَعُ بملاطفة الأعضاء التناسلية للطفل وتقبيلها. «ويكون مسموحا للولد أن يرافق أمه إلى الحمام حتى سن السادسة أو السابعة، وبعد ذلك يرافق أباه. وهكذا فإن الولد، منذ هذه السن، يُفصل عن فئة النساء، ومنذ تلك السن، يبالغ في تقدير رجولته، فيعتبر كرجل يرافق أخواته ويحميهن حتى ولو كن أكبر منه، وهذه الرجولة يجب أن تظهر أمام أعين الجميع بواسطة ثقة في النفس لا تتزعزع، وبواسطة سلطة ليست لها حدود.

أمام هذا التضخم المفرط للرجولة ذات المظهر الخارجي، يتخلى الأب عن الحنان الذي أبداه خلال السنوات الأولى، وذلك ليؤكد، أكثر فأكثر، سلطته أمام الرجل الصغير المتنامي، الذي يحاول أن يعامله كمنافس بالقوة»[45]. ومن جانب آخر فإن علاقة الولد بأمه تنطوي على مشاعر ثنائية. فهو قد أثر فيه التمازج الرائع، ولا يزال يأمل، بطريقة لا واعية، أن يعود إلى موضوع حبه الأول، إلا أنه يلقن، مع تقدمه في السن بأن المرأة ستصبح بالنسبة إليه، وسيلة لإظهار رجولته. ومنذ ذلك الحين يتعلم كيف يعتبر المرأة بمثابة شيء[46].

أما البنت فإن مصيرها يظل مرتبطا «بمستقبلها كمولدة، وهو مصير لا تستطيع

(43) - حول التنشئة الاجتماعية للطفل القروي، ص 52.

(44) - تناقضات بين التنشئة في الأوساط التقليدية والتنشئة المجتمعية بواسطة تقنيات التواصل في المغرب، مجلة (التدريس)، ع6، 1979، ص59.

(45) - عبد الله زوزيو، مرجع سابق، ص 6.

(46) - نفسه، ص6.

تحقيقه إلا من خلال الزواج. إلا أن البكارة هي الشرط الجوهري لنجاح الزواج. وهذا الحفاظ على البكارة هو عنصر أساسي يشغل محيط البنت الصغيرة. إنه يشرط الجزء الكبير من تربيتها، ونتيجة لذلك تعيش البنت الصغيرة في مناخ من المضمرات والأسرار منتظرة وقوع حدث تحس أنه أساسي وأن له علاقة بجسدها. وهكذا، منذ سن السابعة، لا تستطيع أن تختلط بالأولاد، بل يتحتم عليها أن تهرب منهم وأن تشعر بالخوف تجاههم.

يضاف إلى ذلك، تأثير الدلالة التي تكتسيها المرأة في المجتمع المغربي، أي تلك المكانة السلبية في معظم الأحيان التي تلغي وجودها فتغدو بمثابة عنصر سالب للرجل.

نتيجة لهذين السببين الأساسيين، فإن البنت تتعلم بسرعة كبيرة أن ما يسمح لها بالنجاح هو جسدها. فالتقدير المفرط لهذه الطريقة في التعبير، مضافا إلى تعلم الخضوع تحت تأثير العقوبات الجسدية، والإعراض عن كل حياة خارجية واجتماعية، والانشغال بجميع الأعمال البيتية، كل ذلك يهيئ البنت الصغيرة لأن تعيش عيشة الأم» (47).

هكذا ظلت التربية التقليدية تعطي لمحور الفحولة/البكارة أهمية بالغة لدرجة تصبح إزاءها باقي معطيات التنشئة في مرتبة ثانوية، وتزاول على الأطفال مراقبة تنبههم بطرق مباشرة وغير مباشرة إلى ما للعضو الجنسي من أهمية، وتفرض، خاصة على البنات، نوعا من التربية يتمشى مع تلك الأهمية. إلا أن التشدد لم يكن يمنع الأطفال من ممارسة العادة السرية والجنسية المثلية بدرجات يصعب ضبطها لأنها لم تخضع لدراسات علمية.

بدهي بعد هذا أن نقرر أن تحولات بارزة قد حدثت في مواقف المجتمع من مسألة التربية الجنسية مع بداية تلاشي نمط العائلة التقليدية بصورتها التي سادت بوضوح فيما قبل الاستقلال. ذلك أن ازدياد انتشار التعليم وكثرة فرص اختلاط الجنسين وتعدد الوسائط الإعلامية وشيوعها قد ساعد على تخفيف المراقبة والتشدد في التعامل الجنسي مع الأطفال، وصار من الممكن رصد تفتح في علاقة الآباء بالأبناء في الأمور التي تمس الجنس من قريب أو بعيد.

---

(47) - نفسه، ص 5-6.

* **الجانب الخلقي.**

كانت تنشئة الطفل تعنى في جانب منها الاهتمام بتربيته الخلقية، وهو مفهوم لا يزال سائدا بقوة بين كثير من الأسر المغربية إلى اليوم، وفي إطاره ظل المجتمع يتشدد كي تقام الحدود ويحترم الطفل الكبار بمن فيهم أفراد أسرته وفقيه الكتاب والمعلمين، ويحافظ على الطقوس الاخلاقية كتقبيل اليد وعدم مشاركة الكبار في مجالسهم وتفادي سخط الوالدين وغضبهما، والتزام الوقار في اللباس خاصة بالنسبة إلى البنت، وضرورة الطموح لاكتساب صفة الحشمة (=الخجل)، وتجنب مرافقة أولاد السوق (=الصعاليك) والحذر من الإغواء الذي قد يمارسه الأطفال الكبار على الصغار بهدف ممارسة الجنسية المثلية، ومسايرة القوانين الدينية في تزكية حاسة الخير واجتناب الكذب والخيانة والغش وغيرها من الرذائل.

إن كفة العقاب البدني كثيرا ما كانت ترجح إذا ما أخل الطفل ببعض تلك الطقوس. أما حالات الثناء فإنها من الندرة في حياة الصبي لدرجة أنه يستطيع أن يتذكر، فيما سيأتي من عمره، المواقف المعدودة التي كافأه فيها الكبار بالثناء على فعل نبيل أو تصرف لائق. ويجب الإقرار أن معظم تلك الطقوس بدأت تتلاشى ولكنها لم تختف بصورة تامة؛ فبإمكان المرء في الوقت الحاضر أن يلتمس بعضها في البوادي أو في البيئات التي لم تستطع المدنية المعاصرة إحداث تغيير جوهري في بنية معيشتها.

وعلى الرغم من افتقارنا إلى حقائق ملموسة عن مواقف الطفل المغربي تجاه سلم القيم الأخلاقية؛ فالملاحظ أن التربية الخلقية لم تكن تتم بعيدا عن قيم الدين الإسلامي سواء في البيت أو الكتاب أو المدرسة. إلا أن النموذج الغربي (الفرنسي والإسباني خاصة) استمر تأثيره الواضح في صياغة التصور الخلقي للأطفال المغاربة قبيل الاستقلال، خاصة في المدن، لأن وسائل الاتصال الإعلامي المتاحة آنذاك من مجلات وسينما وكتب مطالعة وقصص وتبشير وتعليم وتطبيب كانت تطرح، بطرق مباشرة وغير مباشرة، قيمها الغربية المتمثلة في النظر إلى الجمال والحق والعدالة والأمة والخير والشر انطلاقا من مقولات أوربية استعمارية. ويمكن الحديث عن فرق نوعي وكمي بين تأثير فرنسا وإسبانيا، ومع ذلك فإن الهدف المشترك بينهما كان هو زعزعة الإيمان بالقيم الإسلامية التي يتشبث بها الإنسان المغربي.

ولقد انتبهت الحركة الوطنية، منذ وقت مبكر إلى هذا الخطر المحدق بالأجيال الجديدة، فاستمرت قبيل الاستقلال في صده بمختلف الوسائل من أبرزها إنشاء

المدارس الحرة التي كان لها هدف ديني وطني إلى جانب الهدف التعليمي. وقد استطاعت هذه المدارس «مواصلة مساعيها رغم القبض المتوالي على كثير من المعلمين والأساتذة والمديرين ورغم التضييق المادي على موارد تمويلها، بل ورغم إقفال عدد منها ولكن هذه المدارس كانت تقف فيها الدراسة عند المرحلة الإعدادية أي السنة الثالثة أو الرابعة بعد الشهادة الابتدائية»[48] الشيء الذي كان يحد، مع عوامل موضوعية أخرى، من فعالية نشاط الحركة في التصدي لأساليب الخداع الاستعمارية، وفي إيقاف موجات التشرد والأمية والانحراف.

وفي دراسة لإدريس الكتاني عن ظاهرة انحراف الأحداث بالمغرب (1947-1973) ينتهي -من خلال مادة إحصائية، ومن خلال ملاحظة ودراسة حالات محددة- إلى أن هذا الانحراف كان يعود إلى عوامل رئيسة ثلاثة هي العامل الاقتصادي، وعامل التنشئة الاجتماعية السيئة وعامل التصادم الحضاري، ولكل من هذه العوامل مظاهر وخصائص متعددة[49]. وإذا كان جزء مهم من تلك المادة الإحصائية والحالات الملاحظة يتعلق بالمراهقين والشباب أكثر مما يتعلق بالأطفال، فإن نفس الأسباب المعروضة يبقى لها دور في انحراف الصغار، وإن اتخذت بعد الاستقلال أبعادا جديدة.

والملاحظ أن النموذج الخلقي الذي يهتدي به الطفل المغربي المعاصر صار يستقطب خيوطه من مصادر متداخلة شتى. فمع استمرار تأثير الدين الإسلامي، وانحسار النموذج الغربي، بمفهومه الاستعماري العتيق : ظهرت نماذج جديدة تابعة في اختلافها لتنوع الأنماط الأسرية ومستواها الثقافي، والتدخل الملح للعامل الاقتصادي، وبروز دور الوسائط الإعلامية كالتليفزيون والسينما والأشرطة المصورة وغيرها من الوسائط التي قد تسخر، في نطاق ضيق لتثبيت قيم نظيفة في أعماق الصغار وترسيخ نماذج خلقية مستساغة محليا وقوميا وإنسانيا، إلا أنها توظف أيضا للتغريب وطمس المعالم المميزة، واقتراح بدائل أخلاقية هجينة بخيال سقيم كما في بعض الأشرطة المصورة التي كنا قد نبهنا إلى مظهرها الاستلابي حين حديثنا عن قصص الأطفال الأوربية والعربية، وكما في بعض مسلسلات التليفزيون وأفلام السينما.

---

(48) - إبراهيم السولامي، مرجع سابق، ص 46.

(49) - ظاهرة انحراف الأحداث، مرجع سابق، ص 190 191.

وقد يدّعي بعضهم أن الأطفال يريدون بل ويحتاجون دائما إلى الخيال الصرف الذي قد تمنحه لهم الوسائط الإعلامية، إلا أن مما يبطل هذا الادعاء هو «أن الأهمية التي يعطيها الطفل للصورة الخيالية التي تأتيه من خارج ذاته تتناسب تناسبا عكسيا مع قدرته الخاصة على التخيل (أي مستوى نموه النفسي والعاطفي)، وكذلك مع نوعية البيئة المحيطة به (أي مدى إدراكه للواقع). والمجتمع الذي يفشل في تنمية هذين العاملين سوف يمضي بطبيعة الحال في التقليل من أهميتهما إلى أقصى حد ممكن وذلك باتباع النهج الأكثر سهولة وهو تزويد الطفل بعالم من الخيالات تلهيه عن واقعه»[50]. وبالنسبة إلى المغرب، وعلى صعيد رسمي؛ كانت لجنة العمل الوقائي المنبثقة عن ندوة مجهودات القطاعات العموية في مجال رعاية الطفولة والشباب (1977) قد انتبهت إلى خطورة بعض الوسائط الإعلامية، فأشارت في توصياتها إلى ضرورة منع كتب ومجلات وأفلام العنف والخلاعة ذات التأثير السيء في تربية الأطفال والشباب[51]، ومع ذلك فالملاحظ أن أفلام العنف والخلاعة خاصة لاتزال سائدة بينهم.

إن الحالات المعروضة أعلاه قد لا تنطبق بالضرورة على أطفال القرى حيث يتقلص تأثير الوسائط الإعلامية بينما تظل النماذج الخلقية التقليدية تعلن عن حضورها بوضوح. ونشير إلى حالة أخلاقية أخرى يشخصها أطفال الأسر المهاجرة خارج المغرب. فعادة ما «يعرف الطفل المهاجر ثقافتين وهويتين: تتعلق إحداهما بالجماعة الإثنوجرافية ؛ بينما تتعلق الأخرى بالمجتمع القومي [الذي يقيم فيه]. ويتعرف على ثقافته الإثنوجرافية من خلال القصص المتعلقة بخبرات الجماعة وأبطالها المثاليين، وعن طريق ملاحظة التعاطف مع أعضاء الأسرة أثناء تفاعلهم مع أبناء جماعتهم والأجانب، وعادة عن طريق المشاركة في طريقة حياة الجماعة. ولا يتعلم ثقافته في شكلها «النقي» وإنما يتعلمها بشكل معدل، وكما تمارس في البلاد الجديدة»[52]. وينتج عن هذا التعديل أن تُحاصر بحدة القيم الأخلاقية المتوارثة لدى الأسر المهاجرة حين اصطدامها بأنماط السلوك السائدة في البلاد الجديدة مما يؤدي إلى حالات انحرافية بين الأطفال والشباب تتجاوز المنحى الأخلاقي لتشمل جوانب أخرى من

---

(50) - نبيل كانتوبل، أفلام الأطفال. (مجلة الاتحاد الدولي لرعاية الطفولة)، سبتمبر - دسمبر 1978، ص 37.

(51) - ندوة حول مجهودات القطاعات العمومية في مجال رعاية الطفولة والشباب. (الرباط22.21.20أبريل 1977) ورقة39.

(52) - فريدبريك ألكين وجيرالد هاندل، مرجع سابق، ص 110.

الشخصية كرسوخ عقدة الأجنبي، ومحاولة تقليد سلبياته والاجتهاد في تبريرها. وقد يصل الأمر في بعض الحالات -إذا لم تكن هناك عودة نهائية للوطن- إلى حد التطرف والتنصل من الهوية الوطنية. إلا أن عودة الأسرة المهاجرة للاستقرار بالمغرب قد يعني صعوبة إعادة دمج الأطفال في واقعهم الأصلي. وعلى الرغم من أن كتاب «في الطفولة»[53] لعبد المجيد بن جلون يعالج حالة مماثلة، لكن في عهد الحماية، فإننا نرى فيه انطباقا كبيرا على أبناء الأسر العائدة من المهجر في السنوات الأخيرة الذين يعانون صعوبات في سبيل تكيفهم من جديد مع مجتمعهم الأصلي.

* * *

تلك ملامح عامة عن وضعية الطفل بالمغرب في السنوات الأخيرة لعهد الحماية ثم في فترة ما بعد الاستقلال عرضناها من النواحي الجسمية والعقلية واللغوية والاجتماعية والنفسية والخلقية. ويمكن أن نستشف من هذه الحالات أن مجموعة من المعوقات تحول دون تحقيق النمو المتكامل لذلك الطفل، الشيء الذي يجعل تنشئته دون مستوى الغايات المرجوة.

---

(53) - صدر الكتاب في جزئين بدون تاريخ.

الفصل الثاني

مسيرة قصة الطفل

يرجع أحد الباحثين نشأة قصة الراشدين القصيرة بالمغرب إلى أواخر الثلاثينيات[1] ذلك أن هذه القصة كانت قد بدأت منذ العقد الثاني من هذا القرن بداية غير مغربية متسمة بالتعثر والسذاجة، ثم اتخذت من المقامة والمقالة والمناظرة والخبر أشكالا لها قبل أن يزدهر الفن القصصي التاريخي[2]. ومع ذلك فقد استطاعت القصة بالمغرب في أواخر الثلاثينيات أن تمتلك طرفا من ناصية الفن، وتبدأ في بلورة مفهوم قصصي فيه لمسات قوية من الخصوصية كما في بعض أعمال عبد المجيد بن جلون ومحمد الخضر الريسوني وأحمد زياد وعبد الرحمن الفاسي وأحمد بناني وعبد الله ابراهيم وغيرهم.. إلا أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة إلى نشأة قصص الأطفال المغربية، فحتى أواخر الأربعينيات لم تكن هذه «الظاهرة الأدبية» قد تبلورت بعد، على الرغم مما قد يمكن العثور عليه من أعمال معزولة قبل ذلك التاريخ.

* **بداية الاهتمام بقصص الأطفال في المغرب.**

إذا كانت نشأة القصة في المغرب قد ارتبطت، على العموم بالصحافة؛ فإن بداية العناية بقصص الصغار ارتبطت هي الأخرى بذلك الوسيط نفسه. ففي 20 يوليوز 1947 كانت انطلاقة «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم»، وجاء في افتتاحية الصفحة: «بمناسبة العطلة الصيفية سنسعى في[*] تخصيص صفحة للأطفال كل يوم الأحد[**] ننشر فيها كل ما يرد علينا من نوادر ومستملحات ونصائح للأطفال. كما سنسعى في تشجيع التلاميذ والتلميذات بنشر ما يصلنا[***] من إنتاجهم في الشعر والنثر.

---

(1) - أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، دار العودة، بيروت، (د.ت)، ص 65.

(2) - أحمد اليابوري، تطور الفن القصصي في المغرب (1914-1966)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب بالرباط، 1967. ورقة 6. (غير منشورة).

(*) - الصحيح: (التخصيص) و(التشجيع)، لأن سعى إذا كانت بمعنى العمل عديت باللام.

(**) - الصحيح: أحد.

(***) - الصحيح: يصل إلينا.

فاغتنموا أيام الراحة واكتبوا لصفحة الأطفال بإدارة العلم»[3]. ولم تنشر في صفحة ذلك اليوم قصة للأطفال، إلا ان صفحة الأسبوع التالي[4] تضمنت الحلقة الأولى من حكاية كامل كيلاني «عبد الله البري وعبد الله البحري» المقتبسة من ألف ليلة وليلة، وبعض النكت، وقصة قصيرة جدا بعنوان «عشب وندم» موقعة بحروف «م.هـ.ل». والراجح أنها مترجمة أو مقتبسة من نص مترجم بدوره، فجوها لا يوحي بالبيئة المغربية، كما أن بعض تعابيرها كـ«الخروج لجمع الثمار البرية» و«صنعت والدتي فطيرا محشوا بالثمار» تؤكد ذلك الرجحان.

* **قبل سنة 1947.**

مما لا شك فيه أن التنقيب قد يهدي الباحث إلى الظفر مصادفة بمجلة طفولية أو قصة معزولة نشرت قبل التاريخ المذكور أعلاه. غير أنه يبدو من الصعب العثور في الصحافة المغربية، قبل تاريخ انطلاق «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم» على نص قصصي أنجز للصغار. ولعل قسما مهما من هذا الغياب يعود إلى غياب الطفل المغربي ذاته على الصعيدين الاجتماعي والثقافي. فقبل المرحلة التي سنصف جانبا من أدبها؛ لم يكن ينظر إلى هذا الكائن باعتباره طرفا له شخصية قابلة للتحاور، جديرة أن يبحث لها عما يمتعها. وإذا تجاوزنا افتراض أن يكون ذلك النص القصصي مغربيا جيد الحبك؛ سنجد الحكايات والنوادر والقصص المترجمة والرسوم الكاريكاتورية المسلسلة تنشر بغزارة قبل ذلك التاريخ باعتبارها «بضاعة» صحفية تقدم للراشدين فقط.

كانت جريدة «السعادة» قبل سنة 1947 تنشر بين الفينة والأخرى نوادر وحكايات وطرائف ومقامات تتجه بها نحو جمهور من القراء لا يدخل الأطفال ضمنهم. وبين سنتي 1929 و 1932 نشرت مجلة «الاتحاد» التطوانية نكاتا مصورة بالكاريكاتور في حيز محدود لا يتجاوز ستة رسوم تنجز من دون تعليق أو تترك غفلا من العنوان، وأحيانا تكتب تحت الرسوم مثل التعليق الآتي: «كيف تمكن القط بالحيلة من خديعة الكلب الساذج والاستيلاء على فراشه»[5]. وليس هناك أي دليل يؤكد أن هذه الرسوم موجهة إلى غير الراشدين من قراء المجلة. وفي سنة 1945 أعلنت جريدة «الأخبار» عن قرب صدور مجلة أسبوعية ستحمل اسم

---

(3) - العدد 266.

(4) - العدد 272، السنة2، 1947/07/27، ص 3.

(5) - مجلة (الاتحاد)، العدد 29، غشت 1929.

«الصدى» وستهتم بقضايا متنوعة «وتخصص زاوية منها للأطفال»[6]. وقد صدرت المجلة بالفعل لكن باللغة الإسپانية. وحتى مجلة «الأنيس» كانت قد صدرت منذ البداية (1946) بوصفها مجلة للأطفال والشباب[7]، ومع ذلك فهي لم تهتم بقصص الصغار.

وقبل انطلاقة «صفحة الأطفال» كان قسم من الصحافة المغربية يتابع بعض الإصدارات المصرية للأطفال في إطار الاهتمام الشامل بما له صلة بثقافة مصر. ففي سنة 1935 أشارت مجلة «المغرب الجديد»[8] في باب معرض الكتب إلى صدور سلسلة «القصص المدرسية» لسعيد العريان وأمين دويدار ومحمود زهران. وفي بداية عام 1947 كتبت جريدة «مراكش» ما يأتي: «في مراسلة من القاهرة نعلم بأن دار المعارف قد أصدرت سلسلة تسمى روضة الأطفال-كما أصدر عبد المنعم مصطفى القباني، والجوهري محمد أبو جريدة، وصالح قدور، مجموعتين من (القصص والأناشيد المدرسية) كما أصدر كل من سعيد العريان وأمين دويدار، ومحمود زهران سلسلة من القصص المدرسية، كما أخرجت السيدة إجلال حافظ صاحبة مجلة البلبل والأستاذ محمد عودة هذه القصة [بينكيو] وهي تروي مغامرات صبي صغير ويرجو المؤلفان أن يكون فيها للأطفال المتعة والعبرة»[9].

من ناحية أخرى لم يفلح المغاربة في تطوير الجانب التعليمي -الذي كانت تنجز المقامات من أجله أساسا- للوصول بهذا الفن إلى مرتبة قصصية تصلح لمخاطبة الناشئة.

والحقيقة أن محمد بن محمد بن عبد الله المؤقت قد انتبه في رحلته المراكشية (1933) إلى أهمية القصة والرواية والخرافة في ترسيخ الممارسات المدنية وتأثيرها[10]، إلا أن الزمن كان مبكرا جدا لجعل هذا التأثير يتجه نحو الصغار.

وقبل صدور «صفحة الأطفال»، بل وحتى بعد صدورها وإلى غاية الاستقلال؛ ظل بعض الكتاب المغاربة يسخرون الشكل الخرافي للاختفاء وراءه في لمز الاستعمار

---

(6) - جريدة (الأخبار)، العدد638، 1945/06/1، السنة 3، ص 2.

(7) - جاء في افتتاحية العدد 13، السنة 2، غشت 1947، ص 3:

«... بين يديك أيها القارئ العزيز مجموعة السنة الأولى وأعداد من السنة الثانية لتأسيس المجلة. فانظرها وتصفحها تجد أنها مجلة أنشئت للأطفال والشباب، وعما قريب ستصبر «الأنيس» مجلة الشباب والشيوخ والأطفال».

(8) - العدد 2، السنة 1، يوليوز 1935، ص 41.

(9) - العدد 11، السنة 1، 1947/01/10، ص 2.

(10) - الرحلة المراكشية أو مرآة المساوئ الوقتية، دار المعارف، الدار البيضاء، ج 3، ص 162.

ومطالبته بتحقيق بعض الإصلاحات عن طريق الإلحاح على المغزى الأخلاقي الذي تتضمنه الخرافة. وأحيانا أخرى كان يوظف هذا الشكل لتوجيه الخطاب الصريح إلى الاستعمار الفرنسي يوم أباحت إسبانيا مثل هذه الممارسة في المنطقة التابعة لحمايتها، ومن ذلك خرافة «ثعلب وأسد» التي نشرتها جريدة «الحرية» (1941) وختمتها بكلمات جاء فيها إن «مغزى هذه الخرافة أن كل قوي أو متوهم القوة مهما طغى وتجبر فإنه لا مناص ملاق جزاء اعتداءاته، ولنا من مأساة فرنسا خير موعظة في هذا السبيل ..»[11]. والحقيقة أن النماذج الشبيهة بهذه الخرافة ذات العبرة عديدة جدا، إلا أن المخاطب بها لم يكن هو الطفل.

* **الحركة الوطنية ونشأة صحافة الأطفال.**

إن الحقائق السالفة تجعلنا نعود إلى ربط بداية العناية بقصة الطفل في المغرب بميلاد «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم». وإذا افترضنا أن تكون تلك الصفحة قد سبقت بركن طفولي في صحيفة أخرى، لم نقف عليها ؛ فإن ذلك لا يمنع من قبول الحقيقة التي انتهينا إليها نظرا للاستمرارية التي ستعرفها «صفحة الأطفال» واتساع حجمها واحتضانها لأسماء سيكون لها تأثير فعال في مسيرة قصة الطفل المغربية. وإذا كنا نعي الفرق الكبير بين الحديث عن صحافة الأطفال والحديث عن قصصهم؛ فإن رصد الظاهرة التي نحن بصددها يلزمنا بتتبع تلك الصحافة في جوانبها التي تمس قصص الصغار عناية ونقلا وتقليدا. والواقع أن الاهتمام بصحافة الأطفال، على الرغم من ضيق نطاقها في البداية، كان يرتبط هو الآخر بالاهتمام الذي أولته الحركة الوطنية، خلال عهد الحماية، للصحافة لما لها من دور في التوعية الاجتماعية والتعريف بالقضية المغربية. والمعروف تاريخيا أن الحزب الوطني منذ مؤتمر 11 يناير 1944، كان قد اتخذ له اسما جديدا هو حزب الاستقلال الذي تكتلت في إطاره معظم العناصر الوطنية الحية في البلاد للعمل على تحقيق استقلال المغرب كغاية أساس. وكانت أولى الخطوات التي قام بها هذا التكتل الجديد تقديم ميثاق 11 يناير 1944 إلى ملك المغرب المغفور له محمد الخامس وإلى ممثلي فرنسا وحلفائها. وقد تضمن الميثاق إشارات إلى ضرورة «القيام بتربية ديمقراطية مستمرة لسائر أفراد الشعب، والمطالبة بالتعليم الإجباري في الحواضر والبوادي للبنين والبنات، وتعويد الأمة على الحياة الدستورية بمختلف المؤسسات التي تربيها وتساعدها

---

(11) - العدد 666، السنة الخامسة، 1941/11/27، ص 2-3.

على تذوق المعاني التي تصبو إليها في مظاهر النظام الديمقراطي الذي يقر تدريجيا في البلاد »[12] . وفي مجال السياسة الاجتماعية « يرى الحزب وجوب سن قوانين اجتماعية في المغرب من أجل رفع المستوى المادي والخلقي للجمهور المغربي، وتحسين حالة العملة في المدن والقرى، وإعطاء الكل تربية حقيقية، وإنشائهم على الأسس التي تشعرهم بالكرامة والحرية الإنسانيتين... ويجب أن يفرض التعليم الإجباري لسائر الأطفال الذين في سن مدرسي ذكورا وإناثا بالبادية والحاضرة، وأن يكون مجانا للجميع، كما يجب تنظيم دروس عامة مجانية لمقاومة الأمية... ويجب على الحكومة المغربية المستقلة أن تضع في مقدمة أعمالها الإسعاف الاجتماعي ولا سيما فيما يرجع لحماية المرأة والطفولة، ورعاية الصحة العامة »[13] .

وكان للأحداث التي رافقت الحرب العالمية الثانية، وتزعزع مكانة فرنسا على إثرها، ثم زيارة المغفور له محمد الخامس لطنجة (1947) وما صاحبها من تصريحات مؤكدة لوحدة المغرب وقوة صلاته بجامعة الدول العربية : أثر في إخراج جانب من تلك المطالب الإصلاحية إلى حيز التطبيق.

وهكذا برزت صحافة الأطفال ضمن إطار اجتماعي شامل أحدثت موجبه في جريدة «العلم» «صفحة أسبوعية خاصة بالمرأة تحررها سيدات الاستقلال وفتياته بأقلامهن، ويعرضن فيها مطالبهن وآمالهن، ويتبادلن فيها مناقشاتهن، وهي تكون لونا طريفا من الأدب المغربي لم يسبق له مثيل في تاريخنا »[14] ثم صفحة «للعلماء الاستقلاليين ينشرون فيها أفكارهم، ويخاطبون من منبرها الأمة المصغية لنصائحهم وإرشادهم»[15] . وصفحة للشباب «لتنسيق أعمالهم وعرض آرائهم»[16] وصفحة أسبوعية للأطفال. كما أنشئت في سنة 1947مجلة «صوت الشباب المغربي». وقد أشار المرحوم علال الفاسي إلى هذه المجلة[17] وتلك الصفحات الأسبوعية باستثناء «صفحة الأطفال». والراجح أن علة ذلك تكمن في أن المقصود عنده من العناية بالطفولة كان يتجه أساسا إلى الجانبين الاجتماعي والتعليمي من دون أن يتجاوزهما

---

(12) - علال الفاسي، الحركات الاستقلالية في المغرب العربي، نشر وتوزيع عبد السلام جسوس، طنجة، ص 252.

(13) - نفسه، ص 253-254.

(14) - نفسه، ص 408.

(15) - نفسه، ص 407.

(16) - نفسه، ص 409.

(17) - نفسه، ص 405.

إلى الميدان الأدبي بالمفهوم الغربي الخالص لأدب الأطفال. وعلال الفاسي يحتفظ بهذه الحقيقة ويبسطها في كتابه «النقد الذاتي»[18]: فتنشئة الطفل اجتماعيا كانت تعني الاهتمام بصحته الجسمية والعمل على عدم تشرده، أما تنشئته تعليميا فإنما تعني الاهتمام بتربيته الوطنية والدينية وتلقينه المعلومات من دون الاهتمام بأدبه أو قصصه التي يمكن أن تسليه وتمتعه فقط. أما مجلة «صوت الشباب المغربي» التي يكون أدب الأطفال جانبا مهما فيها؛ فإنما ذكرت إلى جانب مجلة «رسالة المغرب» وجريدتي «العلم» و«التقدم» لإبراز المجهود الذي قامت به لجنة الصحافة الاستقلالية لتنشيط الدراسات المغربية الموجهة أساسا للراشدين. ولعل محاولات علال الفاسي نفسها المبكرة في ميدان أدب الأطفال كانت تدخل في الإطار التعليمي والاجتماعي أكثر مما كانت تسعى لتحقيق غايات جمالية، ولذلك لم تشذ تلك الأعمال عن النغمة الإصلاحية التي سادت معظم كتاباته[19].

في ظل هذه الهيمنة الاجتماعية، وفي سنة 1947 نفسها برز إلى الوجود منبر آخر هو «صوت الشباب المغربي». وكانت هذه الجريدة على الرغم من طبيعة عنوانها تهتم بالأطفال بالدرجة الأولى، كما يستنتج من تصفح بعض أعدادها، ومن التعليق الآتي الذي رحبت «العلم» من خلاله بهذا «المولود» الجديد: «توصلنا بالعدد الأول من جريدة «صوت الشباب» التي أصدرها الأديب السيد إبراهيم السايح وخصصها للأطفال، وهي صحيفة الأطفال بحق فقد احتوى هذا العدد على مجموعة طريفة من الصور والحكايات والنوادر المصورة التي تثير اهتمام الطفل وتذكي فيه روح التطلع والبحث زيادة على ما احتوت عليه من الكلمات في

---

(18) - أنظر بصورة خاصة الباب الرابع من هذا الكتاب الذي صدر لأول مرة في سنة 1952، ثم أعيد نشره سنة 1966، عن دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت -القاهرة -بغداد.

(19) - كتب إبراهيم الخطيب: إن علال الفاسي كان قد أملى شعرا للأطفال في العشرينات من هذا القرن. ونضيف بأنه كان قد نشر في بعض أعداد جريدة (العلم) لسنة 1942 حكايات منظومة تحت عنوان «أساطير مغربية» بدون إشارة إلى أنها موجهة للأطفال. وفي سنة 1982 نشر بعض إنتاجه الشعري موجها للأطفال تحت عنوان «رياض الأطفال». انظر في ذلك:

- إبراهيم الخطيب، تقرير حول أدب الأطفال في المغرب، مرجع سابق، ج2، ص 400.
- جريدة (العلم)، السنة 1949، الأعداد: 804-828-842.
- محمد علال الفاسي، رياض الأطفال -شعر سهل بالصور، جمع وتقديم: عبد الرحمن بن العربي الحريشي، مطبعة الرسالة، الرباط، 1982.

(20) - العدد 379، السنة 2، 1947/11/20، ص 2.

(21) - (العلم)، العدد 419، السنة 3، 1948/01/15، ص 2.

التهذيب والإرشاد»[20]. ومن خلال العدد الرابع[21] يتأكد استمرار المجلة في العناية بقصص الصغار كما توحي بذلك العناوين الآتية: «قصة الفتيات» -«الشعر القصصي المصور»- «أحسن القصص»- «صياد الغزلان وشيخ الجبل»- «الأخلاق المصورة». وعلى كل، فإن صدور «صوت الشباب المغربي» قد عزز «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم» وأكد الغاية من العناية بصحافة الأطفال وقصصهم.

إلى جانب المنبرين السالفين، ومنذ 1948، كانت مجلة «الأنوار» التطوانية تلح في بعض أعدادها على إيراد زاوية بعنوان «قصة للأطفال». والملاحظ أن النصوص التي لم تأت مترجمة في تلك الزاوية، كانت مقتبسة من مصادر غير مذكورة، كخرافة «الثعلب الماكر»[22] وحكاية «ذات الحذاء الجديد»[23]، وحكاية «شجرة الشعر»[24] الموقعة بحروف (ش.ع.ص.) أما النص الذي يحمل العنوان الآتي مجردا «قصة للأطفال»[25] فالراجح أن أصله، أيضا، حكاية غربية لما يسوده من إشارات موحية ببيئة أجنبية كعبارة «دخلت المربية بأخيها أحمد فوضعته في سريره وذهبت إلى غرفتها»، وعبارة «كانت والدتهما تحرمهما من النقود» وعبارة «لا تتركها تلعب في الحديقة». وتوفر البيت الذي تجري فيه الأحداث على دمية من خزف وتمثال نحاسي ! ولا أدل على أن القصة لم تكن من إبداع مخيلة مغربية: تضارب الأسماء التي أعطيت خطأ للشخصية الرئيسة: فقد بدأت القصة والبطلة تحمل اسم «نرجس»، وبعد ذلك أعطيت اسما جديدا هو «حليمة». ويبدو أن ناقل النص نسي الإسمين معا عندما ذكر اسما ثالثا هو «سوسن»! وعلى كل، فإن الطابع التغريبي الذي ساد قصص هذه الزاوية، لا يجب أن ينسينا أنها قصص قدمت في الإطار الاجتماعي الذي ظهرت ضمنه مجلة «الأنوار» ذاتها، وهو إطار كان يومن، في تلك الفترة، بمشروعية النقل والاقتباس والترجمة، فالمهم هو توفير نصوص قصصية للأطفال ذات بعد أخلاقي أو تعليمي بغض النظر عن طبيعة مصدرها.

إن هذا المفهوم الغائي للعناية بالأطفال وقصصهم امتد أيضا حتى مع عقد الخمسينات.

ففي أول عدد من مجلة «هنا كل شيء» البيضاوية (1952) برز بجلاء الهدف

---

(22) - العدد9، السنة3، دیسمبر 1948، ص 20.

(23) - العدد13، السنة4، يوليو -غشت 1949، ص31 32.

(24) - العدد14، السنة3، سبتمبر 1949، ص 32.

(25) - العدد20، السنة5، شتمبر - أكتوبر 1950.

الاجتماعي الذي ستتبناه المجلة في مخاطبة مختلف فئات المجتمع المغربي بما فيهم الأطفال. وقد شرح محرر المجلة ذلك الهدف قائلا : «نحن عاهدنا نفسنا على أن لا نتبع إلا خطة واحدة وهي خدمة الشعب المغربي من الناحية الاجتماعية لأنه في حاجة ماسة إلى مثل هذا العمل، سنعمل في هذا الميدان لنستجلب حسن ظنه بنا، ففي هذا المجموع يجد العامل جميع الإرشادات الضرورية في صفحة خاصة به حيث يقرأ حقوقه وواجباته كما يجد الفلاح النصائح الفنية كي تزداد فلاحته وتنضج بهائمه، أما المرأة وهي أساس المجتمع فقد خصصنا لها صفحتين: صفحة لطفلها وصفحة لمنزلها، ولم ننس الأطفال فهم يجدون هناك قصصا مصورة يكون (*) إن شاء [الله] معينة للعائلة عن التربية وللأستاذ عن التعليم ونتمنى أن يكون «الزبير» (**) رفيقهم فلا يهملونه لأنه نموذج الأطفال، ثم تلي إرشادات عملية تتبعها النظافة والصحة لأن العقل السليم لا يكون إلا في الجسم السليم. فنأتي من بعد بالحياة العلمية والحياة الفنية ثم الرياضة وأخيرا نختم «هنا كل شيء» بألعاب وتسليات.

فكما يرى القارئ العزيز فكرنا في جميع العناصر التي يرتكز عليها المجتمع، فالعامل والفلاح والمرأة والطفل والرياضي يجدون هنا في كل شهر -ونتمنى مرتين في الشهر- مواضيع تهمهم يعلق عليها شبان مغاربة نرجو أن يكونوا عديدين منهم أطباء وصيدليون ومحامون ومعلمون ومهندسون، الجميع يبدي نظره في المشاكل الاجتماعية الصعبة» (26).

إن ظهور هذا الحافز الاجتماعي بوضوح شديد في بدايات انطلاقة ظاهرة قصة الطفل بالمغرب لم يمنع من أن يظل حافزا متكيفا بظروف الحماية الاستعمارية، خاضعا لرقابتها ومراعيا للشروط التي تمليها. إلا أن الحال تبدل بعد الاستقلال حيث أصبح بالإمكان قراءة قصص لا توحي بالغاية الاجتماعية فقط، بل تتجاوزها لتعالج، لأول مرة وبكل حرية موضوعات محلية لها صلة بالنضال والحركة الوطنية كما في النصوص العديدة التي نشرتها جريدة «منار المغرب» في سنتي 1957 و1959 تحت عنوان: «حكاية جدتي». ولا شك في أن وصول الحافز الاجتماعي إلى هذه المرتبة إنما يدل على أنه حقق جزءا عظيما من المهمة التي وجد من أجلها: فقصة

(*) - الصحيح: تكون. ولا داعي للتنبيه إلى ركاكة أسلوب هذا النص.

(**) - هو بطل أشرطة مصورة كما سيأتي.

(26) - مولود جديد في الصحافة المغربية، مجلة (هنا كل شيء)، العدد 1، السنة الأولى، يونيو 1952، ص 5.

الطفل، التي يجب أن تعلم وتهذب وتلقن المبادئ الدينية والوطنية دونما اهتمام بالجانب الجمالي أو الإمتاعي، قد تحققت حسب ذلك المفهوم في كثير من النصوص، ولا غرابة إن وجدناه بعد هذه الفترة يتقلص ويذوب في روافد أخرى.

*** المؤثر الشرقي.**

هذا عن الانطلاقة القصصية وحافزها الاجتماعي. أما عن المؤثرات التي ساعدت قصة الطفل في تلك الانطلاقة فتبرز أساسا في التوجه إلى معين الشرق، وخاصة مصر، للنهل منه عناية ونقلا وتقليدا. ولم تكن قصة الطفل في هذا الجانب تختلف عن باقي فنون الأدب المغربي في تأثرها بالأدب المصري.

*** النقل عن الرواد المصريين.**

أشرنا سابقا إلى مشروعية «النقل» باعتباره خطة كانت تقتضيها الخدمة الاجتماعية لتوفير القصص للأطفال المغاربة، ونضيف هنا بأن أبرز المصادر التي اعتمدها النقل قد تمثلت في قصص كامل كيلاني منذ نهاية الأربعينيات إلى ما بعد الاستقلال. فعلى طول سنوات 1947 و 1948 و1949 نقلت «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم» اختصارا أو تصرفا أو نقلا تاما مجموعة لا بأس بها من قصص هذا الرائد مفردة أو مسلسلة نذكر منها : «عبد الله البري وعبد الله البحري»[27] و«الفيل و الحطاب»[28] و«علي بابا والأربعون لصا»[29] و«حذاء الطنبوري»[30] و«سوق الشطار»[31] و«الحظ النادر»[32] و«من حياة روبنسن في جزيرته»[33] و«بابا عبد الله والدرويش»[34] و«الأرنب الذكي»[35] و«نعمان»[36] و«عفاريت اللصوص»[37].

---

(27) - نشرت ابتدا، من العدد 272. 27/07/1947.

(28) - نشرت باختصار وتصرف في العدد 410. 4/01/1948.

(29) - نشرت ابتداء من العدد 428. 25/01/1948.

(30) - نشرت ابتداء من العدد 464. 07/03/1948.

(31) - نشت حلقتها الثانية في العدد 500. 18/04/1948.

(32) - العدد 555. 20/06/1948.

(33) - نشرت ابتداء من العدد 585. 25/07/1948.

(34) - نشرت حلقتها الثانية في العدد 674. 07/11/1948.

(35) - ابتداء من العدد 740. 23/01/1949.

(36) - ابتداء من العدد 830. 08/05/1949.

(37) - ابتداء من العيد 758. 13/02/1949.

وفي مرتبة ثانية كان الاعتماد على قصص محمد عطية الإبراشي الذي ألحت مجلة «هنا كل شيء» -بصورة خاصة- في نقل بعضها خلال سنتي 1953 و1954 كـ«قصة الفولة»[38] و«الطاحونة العجيبة»[39] و«العطف على الفقير»[40] و«جواهر الأم»[41] و«جميلة والوحش»[42] و«الأميرة المدبرة»[43] و«الاخوة الثلاثة»[44] وغيرها. إلا أن المجلة لم تشر إلى مؤلف هذه النصوص التي قدمت بتغييرات كثيرة في التعبير وعلامات الترقيم والرسوم وأحجام الحروف، وتخلت المجلة عن شكل كلمات النصوص على عكس ما هو وارد في الأصل، كما لم تشر إلى مصدرها. إلا أن المجلة حاولت تجاوز بعض سلبيات الأصول كتفادي خطإ مطبعي في «قصة الفولة» وتزويدها برسوم مستوحاة من جو الأحداث، معتمدة على اللونين الأزرق والأبيض بمختلف درجاتهما، بينما نص الإبراشي من دون رسوم. وأوردت المجلة للقصة نفسها تمهيدا أشارت فيه إلى البرامكة وتاريخهم واتساع نفوذهم زمن هارون الرشيد، ثم نكبتهم. وانتهى التمهيد -الذي لم يورده الإبراشي- هكذا : «... حتى نكبتهم تلك النكبة التي تقرأها في كتب التاريخ بكثير من الأسى... و «قصة الفولة» الآتية ترينا مبلغ تعلق البراكمة بالجود والكرم».

إضافة إلى كامل كيلاني ومحمد عطية الإبراشي نقلت قصص أخرى بكمية أقل عن محمد سعيد العريان ومصطفى درديرو ومحمود أحمد شريت وفاروق عابدين ومحمد عبيد ومحمد سيد أحمد وغيرهم. واستمر هذا النقل حتى بعد الاستقلال وإن بدرجة أقل، والحق أنه لم يكن حكرا على الصحافة الوطنية وحدها، فحتى جريدة «السعادة» الناطقة باسم الحماية الفرنسية تابعت هي الأخرى نقل قصص مصرية عديدة.

* **مجلة «سندباد»**.

كان ظهور مجلة «سندباد» المصرية في سنة 1952 وانتشار توزيعها في المغرب قد وجها مسيرة قصص الصغار نحو مسار جديد ترسخت فيه بوضوح كبير قيم النقل

---

(38) - العدد 11، السنة2، شتمبر 1953، ص 10 11.

(39) - العدد 16، السنة3، 1954/01/31.

(40) - العدد 17، السنة3، 1954/02/14، ص 9 10.

(41) - العدد 18، السنة3، 1954/02/28، ص 10 11.

(42) - العدد 20، السنة3، 1954/03/31، ص 10-11.

(43) - العدد 24، السنة3، 1954/05/31، ص 10 11.

(44) - العدد 12، السنة2، أكتوبر 1953، ص 10 11.

والتقليد. ولم يعد من الممكن إغفال الدور الذي لعبته تلك المجلة في بلورة مفهوم صحافة الأطفال بالمغرب وقصصهم بلورة متميزة تجاوزت نطاق الطفولة لتمس كل التركيبة الثقافية في البلاد قبيل الاستقلال وبعده. فمنذ صدور «سندباد» وقسم من الصحافة المغربية لا يكف عن تتبع أخبارها والاقتباس أو «السرقة» منها. والظاهر أن هذه المجلة بجمال رسومها الملونة وغير الملونة، وروعة إخراجها و كثرة قصصها وحكاياتها، وسحر شخصية سندباد ذاتها؛ استطاعت أن تستميل بقوة فئات من الأطفال المغاربة الذين يحسنون القراءة لما وجدوا فيها بديلا عن الفراغ الذي كاد أن يكون تاما في مجال الصحافة والقصص المكتوبة بالعربية. وقد وفق عبد الجبار السحيمي في تصوير جانب من سحر هذه المجلة خلال أيام الصبا عندما كتب في مقالة رقيقة :

«تختلط الأشياء في ذهني الآن [1980]، لكنني أتذكر طعم الطفولة الفتان حين أقف أمام مجلدات سندباد «مجلة الأولاد في كل البلاد»، وكانت تأتي من القاهرة، تصدر هناك يوم الخميس وأظل أتردد مرات كل يوم على بائع الكتب أسأل عن سندباد، وبين البيت والمكتبة تعترضني شتى الإغراءات : بائع الحلوى وبائع الحمص وبائع المخللات وبائع اللعب، لكنني، مثل علاء الدين في قصص ألف ليلة وليلة، أغمض العين عن كل الإغراءات لأحتفظ في جيبي بثمن مجلة الأولاد؛ هذا الكنز الساحر، حتى إذا جاءت أخيرا، التمع داخلي شهوة، وأسرعت أختفي عن كل الأنظار في غرفة بعيدة لأختلي بها ؛ وأمارس مع صفحاتها تلك الطقوس التي ركبتني منذ ذلك التاريخ البعيد حتى الآن، فأنا أستعيد صفائي، واشتعال العينين كلما وقفت أمام كتاب أو كتابة خمنت عوالمها المضيئة... وها هو مجلد مجلة «سندباد» بينها، وقد كنت أدفع ثمن أعداده مقدما في بعض الأحيان، حتى لا يسبقني أحد إليه، ها هو الآن يبدو مثقلا بالسنين، وقد خرجت منه بعض أوراقه، ولحق البلى غلافه. إنه مصفوف الآن على الأرض، مع الكتب القديمة الأخرى التي تحتوي الطفولة، تتنازعني نحوها العواطف، فليس لها بعد من مكان على الرفوف، ولكن مكانها في النفس باق» [45].

وبالغت المنابر الصحافية التي تتوجه إلى الأطفال في نقل القصص والحكايات

---

(45) - مقال: مرثبة [كذا ولعلها: مرثية] للعمر الذي مضى، جريدة (العلم)، ع 11133، السنة 25. 27/11/1980.

عن مجلة «سندباد» وأحيانا كان يشار إلى اسم المجلة حين النقل عنها كما فعلت مثلا صفحة «رياض الأطفال» بجريدة «السعادة» خلال بعض أعدادها لسنة 1955. وفي مرات كثيرة كان النقل يتم من دون أدنى إشارة لدرجة صار معها من الصعب إرجاع عشرات النصوص إلى أصولها.

إن التعامل مع «سندباد» دفع بعض المهتمين لإصدار مجلة مغربية للأطفال على غرارها. وهكذا صدر في طنجة العدد الأول من مجلة «أنيس الأطفال» بتاريخ 30 أكتوبر 1953 مستلهما كثيرا من رسومه وحكاياته وقصصه من مجلة «سندباد». كما أن المكتب المحلي للجمعية المغربية لتربية الشبيبة (فرع الرباط) خرج في سنة 1959 بمجموعة من التوصيات ألح في نهايتها على ضرورة «تهييء مجلة للطفولة على شكل سندباد تضم مجهودات المدارس التي كانت متفرقة في مجلات شخصية لكل مدرسة حرة» (46). إلا أن هذا المشروع، في حدود ما نعلم، لم يخرج إلى الوجود.

إضافة إلى ذلك، فإن صدور بعض مجلات الأطفال المغربية في عقد السبعينيات كـ «السندباد الصغير» و«مغامرات سندباد للتلميذ» يبرز بصراحة ذلك التأثر. وعندما صدر العدد السابع من مجلة «أزهار» المغربية استقبلته جريدة «العلم» بكلمات أعربت في نهايتها عن حنين جامح إلى «سندباد»: «تستمر مجلة الصغار (أزهار) التي يصدرها القصاص محمد إبراهيم بوعلو في تحدي مشاكل التوزيع والقراءة والنشر، حيث صدر هذا الأسبوع عددها السابع متضمنا كالعادة الرسوم الجميلة والألغاز المغربية. وقد تضمنت الأعداد الأخيرة من المجلة قصصا قصيرة للأطفال، واختبارات الذكاء، مع صور وكتابات ومشاركات القراء الصغار.

حبذا لو تضاف إلى المجلة قصة متسلسلة مصورة على غرار مجلة «سندباد» القديمة» (47). وبهذه الأمثلة نسجل استمرار تأثر كل هذه الفترة المدروسة بتلك المجلة وبشخصيتها القصصية الرئيسة.

على هامش الحديث عن «سندباد» وعن الصلة الثقافية التي كانت تربط المغرب بمصر؛ نذكر أن قطبا من أقطاب قصة الطفل المصرية زار المغرب في سنة 1962. ويتعلق الأمر بمحمد سعيد العريان الذي لم تهتم الصحافة المغربية بزيارته. وحتى تلك التي نشرت له أو استجوبته قبل تلك الزيارة وبعدها، تعاملت معه باعتباره

---

(46) - أنباء الشباب، مجلة (الشباب المغربي)، ع 3، السنة 1، 1959/02/15، ص 16.

(47) - العدد 9928، 1977/09/05، ص 8.

باحثا وصديقا لمصطفى صادق الرافعي، وليس قصاصا للأطفال. وقد ذكر لنا أحد الذين رافقوا العريان في زيارته لتطوان[48] أنه لم يعرض خلال محاضرته وأحاديثه إلى ما له علاقة بقصص الأطفال، لذا لم تحقق الزيارة ما كان منتظرا منها في هذا الجانب، بسبب استمرار تخلف مفهوم قصاص الأطفال لدى غالبية الأدباء المغاربة الذين لم تكن دائرة وعيهم تسمح بقبول مثل هذا الفن الذي قد يشين منزلتهم إن هم اهتموا به اهتماما جديا.

* استنساخ التراث القصصي العربي.

إلى جانب الرواد المصريين، وفي إطار الاعتماد على المؤثر الشرقي دائما؛ اتجه النقل إلى التراث القصصي العربي ليأخذ منه جملة وتفصيلا ومن دون ضوابط أو مقاييس مجموعة من حكايات ألف ليلة وليلة، ونوادر تتصل بشخصيات عربية كأبي بكر وعمر بن الخطاب وعلي ومعاوية وعمر بن عبد العزيز وهارون الرشيد والمأمون وأبي جعفر المنصور وأبي دلامة ومعد يكرب والمعيدي وأشعب وجحا وحي ابن يقظان، إضافة إلى قصص مفسرة للأمثال كـ «من حفر حفرة لأخيه سقط فيها»[49] و«من جد وجد»[50]. إلا أن مفهوم التراث القصصي ظل في هذه العمليات لا يتجاوز ما كان سائدا عند الراشدين من أنه نصوص قديمة تنطوي على عبرة وطرافة، تقدم للصغار من دون تنقيح أو تشذيب، محتفظة بصيغتها التوثيقية العتيقة كما في بداية هذا النموذج: «قال صاحب الفرج بعد الشدة (أبو علي المحسن) حدثني أبي قال بلغني من غير واحد أن أبا يوسف (قاضي القضاة) صحب أبي[*] حنيفة...»[51].

وإلى عهد قريب ظل مفهوم التعامل مع التراث القصصي العربي بعيدا عن النضج. من ذلك أن حكاية «عاقبة الطمع» قدمت للطفل المغربي في الربع الأخير من القرن العشرين بالصيغة نفسها التي كان قد وظفها عبد الله بن المقفع في القرن الثاني للهجرة حين ترجم كتاب «كليلة ودمنة». فتحت العنوان الأسبق، الذي هو من ابتكار المجلة طبعا، نشرت «مناهل الأطفال»[52] حكايتين غير مرتبطتين عضويا،

---

(48) - يتعلق الأمر بالدكتور نوري معمر.

(49) - (العلم)، ع 302، السنة 2. 1947/08/31، ص 3.

(50) - (العلم)، ع 308، السنة 2. 1947/09/07، ص 3.

(*) - الصحيح: أبا.

(51) - العلم النافع أمان من الفقر. (العلم)، ع 622، السنة 3. 1948/10/24، ص3.

(52) - ع 1، السنة 2، غشت 1977، ص34-35.

نقلتا بالتعليقات الزائدة عن المتن الحكائي، وبإحالاتهما على أماكن أخرى من الكتاب[53] وبلغتهما الصعبة، وقدمتا للطفل باعتبارهما «قصة من كليلة ودمنة».

ومما له صلة وطيدة بالتراث القصصي العربي نوادر جحا. وقد مثل موضوع جحا، منذ أواخر الأربعينيات محورا بارزا في الصحافة المغربية الموجهة للصغار وغيرهم. وكانت هذه الشخصية تقدم من خلال نوادر مقتبسة من الأدب الفصيح والتراث الشعبي، أو في أشرطة مصورة قصيرة معنونة بمثل:«جحا يقول: ركوب الحمار أولى لي من طائرة مهلكة»[54] و«جحا وسائق السيارة»[55]، أو غير معنونة كما في بعض أشرطة «أنيس الأطفال». ولم يكن جحا «المغربي» يظهر إلا فيما ندر، كما في نص «جحا والأمريكي»[56] لسعيد الفلوس. وفي تاريخ متأخر نشرت مجلة «مناهل الأطفال»[57] أشرطة تحت عنوان «مشاكل جحا» حاولت فيها إضفاء طابع مغربي على الشخصيات لكن على مستوى الرسم فقط، بينما ظلت المضامين وعناصر تركيبها بعيدة عن ذلك الطابع.

* <u>الترجمة</u>.

كانت الترجمة نافذة أطل من خلالها بعض المغاربة على قصص الأطفال الأوربية فعربوا بعض نماذجها تعريبا احترم قواعد النقل من لغة إلى أخرى من دون أن يراعي خصوصيات وضعية الطفل المغربي من حيث السن والمستويات الثقافية والاجتماعية والنفسية. وبدهي أن في عملية الترجمة مجهودا إبداعيا لا يستوي في درجة واحدة مع «النقل».

* <u>الترجمة قبل الاستقلال</u>.

إن حجم ما نقل قبل الاستقلال تجاوز بكثير ما ترجم، وقد اعتمدت الترجمة أساسا اللغات الفرنسية والإنجليزية والإسبانية. كما أن قصصا ترجمت دونما نص على أنها مقدمة للأطفال على الرغم من شهرتها بينهم. ومما ترجم عن الفرنسية قصة «الأشباح»[58] التي ترجمها محمد مصطفى الغربي، وحكاية «ذو اللحية الزرقاء»[59] لشارل بيرو التي نشرت من دون مترجم، ونقلت ترجمة أحمد حسن الزيات

---

(53) - باب الأسد والثور، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، 1934، ط.5، ص 236-241.

(54) - «السعادة»، ع 6869، السنة 44. 15/01/1947، ص2.

(55) - «السعادة»، ع 6928، السنة 44. 26/03/1947، ص2.

(56) - «العلم»، ع 2443 [كذا]، السنة 12. 22/02/1957، ص7.

(57) - انظر: ع1، السنة 2، غشت 1977، و ع 2، السنة 2، دجنبر 1977.

(58) - «العلم»، ع 308، السنة 2. 07/09/1947.

(59) - نشرت الحلقة الأولى منها في «العلم»، ع 452، السنة3. 22/02/1948، ص3.

لحكاية ألفونس دوديه «عنزة سيجان» [60]. وعن الإنجليزية ترجم أحمد مصطفى الحرشني «قصة الساحر مع الملك ميداس» [61] في حلقات، وترجم محمد علي الرحماني في مجموعته «الرفيق المختار» ثلاث حكايات هي «الشيخ العادل» و«من صنع الطفولة» و«اللمسة الذهبية». وترجم عبد الله العمراني حكاية «الأمير السعيد» [62] لأوسكار وايلد، وعبد اللطيف الخطيب قصة «الصديق الوفي» [63]. أما عن الإسپانية فإن الترجمة قبل الاستقلال كانت نادرة جدا.

كما نشرت في تلك الفترة بتصرف حكاية هانز كريستيان أندرسن «جندي ثابت من القصدير» [64] وعربت ملخصة حكاية شيلر «بطل الألب، غليوم تل» [65] بقلم م. خ. وترجم أحمد مصطفى الحريشي «أمنية ميداس» [66] من دون ذكر للمصدر واللغة الأصلية. ولوحظ الإهمال نفسه في قصة «درس منشار» [67] لهوتشكس، وقصة «الاعتماد على النفس» [68] ل:أ.ج. بوست، وحكاية «المطحنة المسحورة» [69] التي ترجمت بالاسم المستعار (علي بابا)، إضافة إلى القصص التي ترجمها موسى عبود ونشرها في كتيبات : «الملكة الغازلة والقزم» و«الثعلب والفلاح» و «أولاد الحداد».

* الترجمة في السبعينات.

لقد تغير حال الترجمة بوضوح في عقد السبعينيات. فإلى جانب الترجمات التي اعتمدت قصصا وأشرطة مفردة ونشرت في الصحافة كقصة «وادي الجواهر» [70] وشريط «هزيمة الذئب الأكبر» [71] لمصطفى الشليح، تم الاعتماد على صنفين آخرين أولهما الأعمال التي تكفلت بترجمتها وتوزيعها بعض المكتبات ودور النشر.

---

(60) - (العلم)، ع 14.575/07/1948.

(61) - نشرت الحلقة الأولى منها في (العلم)، ع 356. 02/11/1947، ص3.

(62) - مجلة (الأنوار)، ع5، السنة 1، مايو 1946، ص10-13.

(63) - مجلة (الأنوار)، ع20، السنة 5، شتنبر - أكتوبر 1950، ص7.

(64) - (العلم)، ع 543، السنة 3. 06/06/1948.

(65) - مجلة (الأنيس)، ع 12، السنة 2. 1947، ص2-3.

(66) - (العلم)، ع 382، السنة 2. 03/12/1947، ص 3.

(67) - (العلم)، ع 272، السنة 2. 27/07/1947، ص3.

(68) - (العلم)، ع 284، السنة 2. 10/08/1947، ص3.

(69) - (العلم)، ع 392، السنة 2. 14/12/1947، ص3.

(70) - (مناهل الأطفال)، ع2، السنة 2، دجنبر 1977، ص50-52.

(71) - (مناهل الأطفال)، ع1، السنة 2، غشت 1977، ص36-38.

ومن الأمثلة على هذا الاتجاه سلسلة «حيواناتي» الصادرة عن دار «سومابرين» للنشر والتوزيع بتطوان، وهي تضم ست حكايات لصغار الأطفال. وسلسلة «يحكى أن» الصادرة عن «المكتبة المدرسية» بتطوان أيضا، وتضم اثنتي عشرة قصة. ثم سلسلة أخرى غير مسماة صادرة عن «المكتبة المدرسية» نفسها وتضم حوالي خمسين حكاية. ومن مزايا هذا الصنف جودة طباعته وإخراجه : فورقه صقيل، ورسومه جميلة ودقيقة ومعبرة تبرز الأبعاد وتحترم قوانين زوايا النظر وتتوافق مع حجم الكتابة على الصفحة، وألوانه زاهية ومنسجمة وغنية، وخطوطه متفاوتة الحجم واضحة خاصة في السلسلتين «يحكى أن» و «حيواناتي»، وكلماته مشكولة، مع تباين الموضوعات واعتماد أبرز العناوين القصصية العالمية، واحترام مراحل النمو وإن لم يتم التصريح بها. والواقع أن كل هذه المزايا ترجع في الأساس إلى أن الكتب المترجمة هي في الأصل منجزة باللغة الإسپانية، وعندما ترجمت إلى اللغة العربية وطبعت في إسپانيا، أبقي على رسومها وألوانها وأحجامها وأنماط إخراجها، إلا أن عيوب هذا الصنف عديدة أيضا؛ من ذلك أن بيئة هذه النصوص بعيدة كل البعد عما هو مغربي. ويمكن القول إن الخرافات والحكايات التي يضمها هذا الصنف إنما تنتسب إلى التراث القصصي العالمي، وإن من حق الطفل المغربي الإطلاع عليه. إلا أن ما نرفضه هو أن تتضمن الحكاية ما لا ينسجم والطبيعة المغربية كما هو شأن حكاية «قطار الحيوانات»[72] التي ضمت صورة خنزير يأكل بشوكة في عربة قطار!. ومن العيوب أيضا عدم التوثيق وكثرة الأخطاء النحوية والإملائية والتعبيرية كما في هذا المقطع الذي تبدأ به حكاية «الإبهام الصغير»: «كانت تعيش عائلة من الحطابين في منزل على الجبل. وكان لها سبعة أولاد، أكبرهم عمره 12 سنة، وأصغرهم 6 سنوات. وأربع منهم توائم[*]. ومهما عمل أبوهم الفقير لا يكسب ما يكفيه لإطعام العائلة المتعددة...»[73].

أما الصنف الثاني فهو الذي صدرت قصصه في كتيبات مستقلة أنجزه بعض المترجمين المغاربة كمحمد شفيق وعبد السلام ياسين وعبد الكريم حليم وعبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، ووفروا له كثيرا من شروط النجاح من جودة الاختيار وحسن الإخراج وضبط اللغة وضمان الشكل والإلحاح على قيم ومبادئ لا تبعد كثيرا

---

(72) - سلسلة «حيواناتي»، بدون رقم الصفحة.

(*) - نقلنا النص بأخطائه الإملائية والتعبيرية.

(73) - الإبهام الصغير، نشر وتوزيع المكتبة المدرسية، تطوان، بدون رقم الصفحة.

عن اهتمامات الطفل المغربي. إلا أن هؤلاء ألحوا من ناحية أخرى على إهمال التوثيق، فلم يذكروا أسماء المؤلفين الحقيقيين ولا مصادر الترجمة ولا لغتها ولا الحد الذي يفصلها عن الاقتباس، وتركوا كل ذلك لتكهنات الباحثين.

ويتضح مما سبق أن المترجمات في عقد السبعينيات فاقت بكثير ما كان عليه الحال قبل الاستقلال. إلا أن تأكيد الجانب الكمي لا يجب أن ينسينا سلبيات هذه التجربة كما رصدناها في حينها.

* **صحافة الأطفال.**

لاحظنا منذ البداية أن انطلاقة العناية بقصة الطفل المغربي قد ارتبطت بالمجال الصحافي، وعددنا في حينه المنابر التي ساهمت في ترسيخ الظاهرة وإثارة الانتباه إليها قبل الاستقلال كـ«العلم» و«صوت الشباب المغربي» و«الأنوار» و«هنا كل شيء» و«أنيس الأطفال» و«السعادة»؛ ونضيف هنا قائمة بزوايا جديدة للأطفال ظهرت بعد الاستقلال، إلى جانب مجلات الأطفال التي كانت من الكثرة لدرجة يصعب على مجهود فردي رصدها في بيبليوغرافية شاملة نظرا للنطاق الضيق الذي كانت تطبع أو توزع فيه، فمن بين الأركان الدورية الجديدة تلك التي ظهرت في مجلات «القافلة» و«المشاهد» و«الإذاعة الوطنية» و«مجلة التعاون الوطني» و«الموقف» و«الحياة» وجرائد «الرأي العام» و«منار المغرب» و«زرهون» و«العهد الجديد»؛ ثم مجلة «الإرشاد» التي لا تزال تنشر بين الفينة والأخرى نصوصا أدبية للأطفال من دون أن تخصص لهم ركنا مستقلا. وكثير من قصص الأطفال التي برزت في تلك الأركان منذ أواخر الخمسينيات نشرت من دون توثيق. إلا أن هناك مجموعة أخرى من النصوص نشرت في الفترة نفسها قصدت «التقليد» فظلت أسيرة أهداف تربوية أو أخلاقية سطحية، ولكنها حاولت تجاوز نطاق النقل كما هو شأن النصوص العديدة التي ظهرت في جريدة «منار المغرب» تحت عنوان «حكاية جدتي».

كما استمر هذا النوع من التقليد أيضا في القصص المنشورة في الصحافة الخاصة بالأطفال، ونذكر منها مجلة «ولدي» (1957) الصادرة عن وزارة التربية والتعليم بالعربية والفرنسية، و«صديقي» (1965) مجلة المدرسة والبيت الصادرة عن دار الصحافة والنشر، و«العندليب» (1975) مجلة المتعاون الصغير التي تصدرها جمعية التعاون المدرسي، و «المغامر» (1975) التي صدرت بإشراف أوبريم محمد، و«مناهل الأطفال»(1975) التي كانت تصدرها وزارة الدولة المكلفة بالشؤون

الثقافية. و«أزهار» (1977) مجلة الصغار، و«هدية الندى» (1978) الصادرة عن شركة التنمية الفلاحية، و«المغربي الصغير» (1978) لأبي بكر المريني و«التلميذ» (1979) و«براعم» (1979)، و«مغامرات سندباد للتلميذ» وكلها لمصطفى رسام، ثم «أنباء الطفولة» (1979) الصادرة كملحق لجريدة «الأنباء» و«مستعد» التي أصدرتها الكشفية الحسنية. وتتفاوت أشكال قصص الأطفال وأنواعها وكميتها في هذه المطبوعات الصحفية، ومع ذلك مثل الحضور القصصي حجر الزاوية في معظمها مما يجعلنا نستشف تطورا ملحوظا في مفهوم قصة الطفل من دون أن ينسينا بتاتا خطة التقليد وإهمال التوثيق.

إن ما رصدناه في الصفحات الماضية من تدخل الحافز الاجتماعي واعتماد «النقل» و«الترجمة» ومن تعدد المنابر التي خاطبت الصغار، وندرة الإبداع المحلي؛ لم يفرز بجلاء إنتاجا قصصيا مغربيا متميزا على صعيد الصغار وإنما كشف عناية بعض المهتمين المغاربة بالترويج لهذا الفن بين الأطفال وإن تم ذلك بالاعتماد على مصادر أجنبية. والواقع أن ملامح الظاهرة لم تتبلور في الفترة المدروسة إلا من خلال مجموعة محاولات متنوعة تضافرت فيما بينها على الرغم من سمات التجريب الفني والتقطع الزمني وعدم وضوح الرؤية القصصية. ويقتضي الإنصاف القول إن مجموع تلك المحاولات لم يكن له صدى كبير بسبب العوامل التي سجلناها سابقا، إذ ان بعضها خضع لشروط مغايرة سنعرض لها في حينها. ومع ذلك فإن جانبا كبيرا من قصص الأطفال في المغرب لم يخرج، خلال مسيرته، عن الهيمنة الاجتماعية إلى جانب تأثره بالعوامل الأخرى. وبعد هذا تظل المبادرات القصصية والنقدية وتداريب الأطفال، حسبما سنرصده في الصفحات القادمة من هذا الفصل، من أكثر العلامات دلالة على الظاهرة التي نحن بصددها.

* <u>تدريب الأطفال على كتابة القصص</u>.

ظهرت في صحافة الصغار بادرة صحية سعت إلى تشجيعهم على كتابة القصص مع ألوان أدبية أخرى. ولا شك أن تبلور هذه البادرة قد جاء، خاصة في بداية الفترة المدروسة نتيجة للبحث عن منطلق لترسيخ أدب طفولي لا يخرج عن دائرة التربية والتعليم بواسطة القصة:

1 - <u>كتابة القصة من خلال مجموعة من العناصر</u>.

في سنة 1948 نشرت «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم» فقرة بعنوان «تدرب على الكتابة» جاء فيها: «دونك أيها الطفل العزيز عناصر نرجو منك أن تستلهم منها

قصة أو مقالا صغيرا:

غرقت باخرة -شاب من الركاب يعوم على البحر بواسطة لوح -رجل مسن على وشك الغرق -أنا أعزب وأنت أبو عائلة- الفداء -أعطاه لوحه.

سننشر أحسن قصة تجود بها قرائحكم أيها الأطفال تحت عنوان «الإيثار» (74).

وبالفعل كانت هناك مشاركة من قبل الأطفال، وكانت هناك فائزة هي التلميذة بهجة بنت حميد عاشور التي نشرت قصتها فيما بعد بالعنوان نفسه: «الإيثار» (75). وقد جاء هذا النص، على الرغم من أخطاء النحو والإملاء، متسما بتدرج متسلسل جعلنا نرجح وجود راشد رافق التلميذة في عملية الصياغة. وتتركز مراحل القصة في وصف هلع ركاب سفينة عندما علموا أنها على وشك الغرق، ثم في مشهد الشيخ والأعزب اللذين نجيا من الغرق. ولم تستطع القصة أن تستوحي خيالا رحبا أو تبتدع صورا ساحرة، بل ظلت حبيسة العناصر المحدودة التي فرضتها «الصفحة». وإذ كان الطفل -ومعه الشاب- يمثل فئة ثانوية في المجتمع التقليدي؛ فقد لزم أن تنتهي القصة بغرق الأعزب ونجاة الشيخ بحجة أنه رب العائلة. وكانت «الصفحة» قد فرضت لفظة «الفداء» وأوحت بضرورة إنقاذ الشيخ، إلا أنها تركت إمكانية أخرى لإنقاذ الغريقين معا في نهاية القصة. ولكن محدودية العناصر وتركيبة المجتمع الذي يسوده النمط الأسري المتكتل حول الراشدين، وقلة النماذج القصصية المتميزة برحابة الخيال لم تترك للتلميذة فرصة استثمار هذه الامكانية.

2 - <u>القصة -اللغز</u>.

في أكتوبر 1949 بدأت جريدة «النهار» التطوانية تنشر زاوية للصغار بعنوان «حديقة الأطفال»، إلا أن عمر هذه الزاوية لم يدم طويلا، فقد اختفى بعد صدور ثلاث حلقات. وكانت هذه الزاوية قصصية خالصة تسعى هي الأخرى لتدريب الأطفال عن طريق دفعهم لتكميل جوانب من قصص شهيرة وفك ألغازها. وقد شرحت «حديقة الأطفال» في أولى حلقاتها خطة التدريب هكذا: «رغبة في تنمية مدارك أطفالنا وتنمية معلوماتهم وحرصا على تشجيعهم على الاطلاع والابتكار أردنا إحداث قسم خاص بهم على صفحات جريدة «النهار» وذلك لنشر حكايات وقصص قصيرة أدبية وتهذيبية مفيدة وهي من وضع أشهر الكتاب الغربيين والعرب.

---

(74) - ع 555، السنة 3، 1948/06/20، ص3.

(75) - (العلم)، ع 567، السنة 3، 1948/07/04، ص3.

وكل قصة أو حكاية ننشرها سنطالب بحل لغزها وإفادتنا كتابة، والطفل الذي يهتدي إلى الحل المطلوب تمنحه الإدارة جائزة مناسبة»[76].

والقصص التي نشرت كانت خرافات مشهورة، وهي على التوالي «القط والجرذان والجرس»[77] و«الأسد والدب والثعلب»[78] ثم «الضفدعة والثور»[79]، وكل منها ينتهي بهذا السؤال: «ما هو لغز هذه القصة؟ اجتهد أيها الطفل النجيب لتحصل على حل لغزها لتنال بذلك الجائزة!». ويبدو أن غموض العمل المطلوب، وعدم وضوح غايته حتى بالنسبة إلى الكبار لم يجعلا الأطفال يتجاوبون مع هذه التجربة، لذلك لم نسمع أي صدى لهذا التدريب وخرافاته.

3 - **قصص جماعية**.

إن بادرة تدريب الأطفال على كتابة القصة قد تطورت بوضوح عندما حاولت ارتياد آفاق جديدة تجاوزت فيها الإنجاز الفردي إلى اقتراح خطة جماعية لكتابة قصصية. ففي فبراير 1956 وجهت «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم»[80] دعوة لقرائها الصغار لكتابة «قصص جماعية». وواضح أن هذه الخطة كانت جديدة على الأطفال لعدم استنادها إلى الأساليب التقليدية الفردية التي يتعلمون بها دروس الإنشاء في المدارس. وربما لهذا الاعتبار، لم تتلق الصفحة ردود فعل على دعوتها.

4 - **قصص الصغار بين النقل والتأليف**.

في سنة 1961نظم المركز الثقافي العربي المصري مسابقة خاصة بالأطفال الذين يقل عمرهم عن خمس عشرة سنة، موضوعها كتابة مقال باللغة العربية أو قصة تصف منظرا أو مشهدا طبيعيا من مناظر الوطن العربي[81]. كما نظم «ركن الأطفال» بجريدة «العلم»[82] في سنة 1965 مسابقة تتضمن ثلاثة محاور: إما كتابة ترجمة عظيم، أو التكلم عن مدينة مغربية أو كتابة قصة قصيرة. وبصدد المحور الأخير ألحت المسابقة على أن لا تتعدى القصة القصيرة خمسة وعشرين سطرا، ثم أضافت بأنه «يمكن أن تكون هذه القصة من تأليفكم، ويمكن أن تكون

---

(76) - ع 170، السنة 3، 1949/10/21، ص3.

(77) - ع 170، السنة 3، 1949/10/21، ص3.

(78) - جريدة (النهار)، ع 172، السنة 3، 1949/10/28، ص3.

(79) - جريدة (النهار)، ع 174، السنة 3، 1949/11/04، ص4.

(80) - السنة 12، 1956/02/22، ص7.

(81) - مسابقة للجميع، (العلم)، ع 4319، السنة 15، 1961/06/11، ص4.

(82) - مسابقة الركن، (العلم)، ع 5568، السنة 19، 1965/06/07،06، ص4.

لآخرين شريطة أن تكون الفكرة واضحة». وفي هذه الإضافة دليل آخر على استمرار عدم التفريق بين نقل القصة وتأليفها.

ولقد دفعنا مثل ذلك التصور إلى متابعة كثير من النوادر والقصص واللوحات الوصفية والمقالات القصصية الموجزة التي ساهم بها الصغار في صحافتهم، وألح المحررون على أنها «بأقلام الصغار» أو «من إنتاج الأصدقاء»، بل يعمدون أحيانا إلى إيراد اسم الطفل وصورته لتأكيد أن المشروع القصصي من إنتاجه، فبدا لنا أن مساهمات الأطفال في هذا الميدان تتسم بالوفرة، إلا أنها لم تكن تنبئ عن مستوى قصصي لائق لاعتماد معظمها على إعادة صياغة كتابات الراشدين أو تجارب عامة أخرى في شكل إنشاء مدرسي، بالإضافة إلى تعدد الأخطاء النحوية والتعبيرية. وكان بعض المشرفين على زوايا الأطفال في الصحافة يلفتون انتباه قرائهم الصغار إلى ضرورة العناية بأسلوب الكتابة وتجاوز الأخطاء. إلا أن الحقيقة تقتضي القول بأن هؤلاء الصغار لم يكونوا يفتقرون فحسب إلى نماذج مغربية يحتذونها في تداريبهم ومحاولاتهم القصصية؛ بل كانوا يفتقدون أيضا حتى الكتابة العربية السليمة في بعض النصائح والتوجيهات التي يقدمها لهم محررو تلك الزوايا. وسنعرض فيما يأتي مثالا على تلك التوجيهات، متعمدين نقله بأخطائه المتنوعة: «من الملاحظ أيها الأطفال أن هناك بعض الأطفال يكتبون لنا قصص جميلة ولكنها في أسلوب ردئ إذ يصبح من المستحيل علينا أن ننشرها لهم ولهذا فأنبهكم أعزائي الأطفال وإذا أردتم أن تكتبوا أي شيء... قصة أو مقال فراجعوها مرات عديدة وحاولوا جهد مستطاعكم من خلق شيء جميل وكتابة شيء صالح للنشر»[83].

5- **الصغار ينشرون خارج المغرب.**

في أواخر السبعينيات اتجهت فئات من الأطفال المغاربة لنشر بعض إنتاجهم خارج الوطن وبالذات في جريدة «المزمار» العراقية وملحقها الشهري «الأصدقاء». وكان في الإغراءات العديدة التي تتمتع بها هذه الجريدة، ورحابة صفحاتها وانخفاض ثمنها، ثم تصعيد درجة الاهتمام بالطفولة على العموم قبيل السنة الدولية للطفل (1979) وفي أثنائها؛ دوافع لانفتاح تلك الفئات على هذه الجريدة وملحقها. والملاحظ أن محاولات المشاركين تخلو في معظمها من أخطاء النحو والتعبير، وموضوعاتها تتصل بخرافات ومواقف أخلاقية وأعمال فدائية تحدث في أماكن غير

---

(83) - (العلم)، 1960/08/02.

محددة. صيغت بأساليب إنشائية مدرسية. ولا شك في أن خلو غالب هذه النصوص من الأخطاء، مع حسن ترتيب الفقرات يدفعان إلى التفكير في أن يكون هناك راشد وراء عملية الإنجاز.

6- مجلة العندليب: تجربة رائدة.

في سنة 1978 أقدمت مجلة «العندليب» على تجربة فريدة من نوعها عندما كلفت قراءها الأطفال باقتراح خاتمة لقصة قصيرة أنجزها راشد. فتحت عنوان «الإنسان والحيوان» كتبت المجلة: «هذه القصة اقتبسناها من كتيب «لماذا سكت النهر» وهو يحتوي على قصص للأطفال ممتعة من تأليف القصاص السوري: زكريا تامر.

اقرأ القصة جيدا، ثم ضع لها نهاية تجيب على هذا السؤال: كيف تحول سليمان إلى حيوان؟ وعقب ذلك قارن بين النهاية التي وضعتها أنت للقصة وبين النهاية الأصلية التي وضعها لها الكاتب والتي تجدها مثبتة في غير هذا المكان من هذا العدد»(84).

إن مما يضفي أهمية على هذه التجربة هو اعتمادها على نص أحد أقطاب قصة الطفل المعاصرين الذي كنا قد نوهنا به في الباب السابق. إضافة إلى أن المطلوب من الأطفال لم يكن وضع نهاية للقصة فقط، بل مقارنة هذه النهاية الموضوعة بتلك التي أنجزها المؤلف. ومعنى هذا أن ممارسة التدريب ستتم انطلاقا من حضور نموذج قصصي رفيع، الشيء الذي لم يكن يراعى في تداريب ما قبل الاستقلال أو بعده.

* المبادرات القصصية.

- محمد علي الرحماني: الرفيق المختار.

في سنة 1948 أصدر محمد علي الرحماني مجموعة قصصية تحمل عنوان «الرفيق المختار» أهداها «إلى الناشئة المغربية المتعطشة للمعرفة» وصدرها بهذه الكلمات: «الرفيق المختار» سلسلة قصص موضوعة ومترجمة أنوي إصدارها من فرصة إلى أخرى بحول الله للناشئة المغربية خصيصا، هذا إذا سنحت الظروف، ولقيت التشجيع الكافي من طبقات الشعب الكريم الذي لا أشك فيه. إذ غير خاف أن النار يزداد اتقادها بالنفخ.

وقد شبهت نفسي بالنار لما أشعر به من ميل شديد للعمل؛ ولكني أرجو ألا أكون

---

(84) - ع 9، ماي 1978، ص11.

نارا تحرق.

يوجد بهذا الكتيب الأول أربع قصص ثلاث منها ترجمتها عن الإنجليزية؛ أما الرابعة وهي «القنديل الأخضر» فهي قصة مغربية صميمة سمعت حكايتها فوضعتها»[85].

إن فضاء القصة المترجمة الأولى -«الشيخ العادل»- هو عالم الكبار. ودعوتها الأخلاقية لنبذ جريمة السرقة واضحة. والنص الثاني -«من صنع الطفولة أو موريس وماري» -هو حكاية عجيبة اعتمدت على تحولات وأعمال سحرية جعلته أنسب للأطفال من النص السابق الذي طغت عليه المباشرة. أما النص الأخير-«اللمسة الذهبية»-فيحمل عنوانا فرعيا هو «قصة إغريقية»، ألح المترجم على اعتباره شكلا قصصيا على الرغم من اتصاله بـ«أسطورة» ميداس الشهيرة.

إن «الرفيق المختار»، في حدود ما نعلم، يعتبر أول مجموعة قصصية تكتب وتترجم خصيصا للأطفال في المغرب. وإذا أضفنا إلى ذلك أن نصوص المجموعة جاءت مشكولة بشكل شبه تام؛ ثبت لدينا أن هذا المؤلف كان قد أدرك أهمية التوجه إلى الأطفال من خلال الشكل القصصي، وأنه وفق في الاستفادة من تجربة قصص الأطفال المشرقية لتمهيد هذا الطريق الطويل الشاق على الرغم من طغيان الترجمة على المجموعة. وربما كان لإقامته في القاهرة دور في إخراج محاولته الرائدة مبكرا. والملاحظ أن صاحب المجموعة لم يلح في أن يندرج عمله مباشرة ضمن الإطار الاجتماعي الذي رصدنا هيمنته على انطلاقة صحافة الأطفال بالمغرب، فقد كان هدفه يجمع بين الإمتاع والغايتين الأدبية والأخلاقية كما نص على ذلك العنوان الفرعي للمجموعة، وكما يستشف من بنيات النصوص ذاتها.

وعلى رغم أهمية «الرفيق المختار» فإن العدد الثاني من هذه السلسلة لم يصدر ربما لانعدام التشجيع الذي تمناه المؤلف. كما أن صاحب المجموعة نفسه لم يبدع نصوصا جديدة في هذا المضمار، واكتفى باعادة نشر حكاية «القنديل الأخضر» في مجلة «القافلة» سنة 1950.

- **محمد العمري (شمسون).**

بعد صدور مجلة «أنيس الأطفال» في سنة 1953 اتضح بجلاء أن نصوصها لا توحي بأي مجهود لاستثمار الخيال وتوظيفه في استلهام البيئة المغربية وتقديمها

---

(85) - «الرفيق المختار»، الرباط، 1948، ص 2.

للصغار في أشكال قصصية. والذي لا شك فيه أن قصة الطفل الغربية، رسما ومفهوما هي التي سادت بين صفحات هذه المجلة باستثناء ما كان ينشره محمد العمري باسم مستعار هو «شمسون». ومن تلك الاستثناءات قصة «خوي غندور»[86] ذات الموضوع المغربي الصريح، والحكايتان العجيبتان «عمتي جيدة»[87] و«لبانة الطيبة الأخلاق»[88] المستمدتان من التراث الشعبي. وقد نشرت هذه النصوص مشكولة مصحوبة برسوم يدوية أو صور فوتوغرافية.

- <u>منار المغرب: حكاية جدتي.</u>

في سنة 1957 بدأت «منار المغرب» تصدر زاوية شبه ثابتة بعنوان «حكاية جدتي» المشار إليها فيما سبق. وجل حكايات هذه الزاوية ترويها جدة لولد صغير، وتدور معظمها حول مواقف من تاريخ الحركة الفدائية خلال عهد الحماية. إلا أن بعضها الآخر اهتم بموضوعات اجتماعية أو أخلاقية. نشرت تلك الحكايات غفلا من اسم كاتبها مع استثناءات نادرة كتلك التي وقعها محمد الفلوس أو جاكوب وانونو. وتصاحب هذه الحكايات المشكولة رسوم يدوية. ونؤكد مرة أخرى أن هذه الحكايات العديدة تعتبر، على رغم ضآلة اهتمامها بالمسحة الجمالية، طفرة واسعة في مسيرة قصص الأطفال لاجتهادها في إبراز موضوع ذي صلة وطيدة بالواقع المغربي.

- <u>محمد الهيتمي : قصة العرب الفاتحين للمغرب.</u>

في حدود ما نعلم، يمكن اعتبار العدد الأول من سلسلة «قصة العرب الفاتحين للمغرب» لمحمد الهيتمي أول رواية عربية تصدر للأطفال في المغرب. وعلى رغم المآخذ التي سنعرض لها في غير هذا المكان؛ فقد استطاع هذا الكاتب توظيف شكل قصصي طويل للناشئين باعتماد واضح على البعد التربوي. وبعد صدور العدد الثاني من هذه السلسلة[89] (مقياس 13 x 17.5 سم) علق أحدهم بعبارات راعى فيها طبيعة ذلك التوظيف، فذكر أن «مدرستنا المغربية في شوق واشتياق إلى مؤلفات تتناول المواد الدراسية بأسلوب يتلاءم ومقتضيات الظروف ويتكيف مع عقلية أطفالنا ويساير مشاربهم، وخاصة في مادتي التاريخ والجغرافية، بحيث إن شيئا من هذا لم يحدث،وإن كنا لا ننكر أن هناك بعض البوادر الطيبة ولكنها لم تف

---

(86) - ع 18، السنة 2، [د. ت]، ص8-11.

(87) - ع 21، السنة 2، [د. ص].

(88) - ع 22، السنة 2.

(89) - حسان بن النعمان، نشر وتوزيع مكتبة الإخوان، الدار البيضاء، 1958.

بالرغبة لأنها صيغت بأسلوب علمي يخاطب العقول ولا يمت إلى العواطف بصلة. ولا يعزب عن الأذهان أن أي عمل من هذا القبيل يصعب هضمه وخاصة لدى الأطفال الصغار، لأن هؤلاء مولعون بطبيعتهم الفطرية على الهيام بالقصاص وما هو مدعاة إلى تحريك العواطف وتنبيه الحواس، ولست مغاليا إذا قلت إن «كتاب قصة الفاتحين العرب» للأستاذ محمد الهيتمي كان بمثابة الانطلاقة الأولى في هذا الصدد فقد أصدر العدد الأول منه سابقا في أسلوب قصصي رائع -وها نحن اليوم نراه يطلع علينا بعدده الثاني بطريقة أروع وأدق. لقد نحى فيه منحى البساطة وعالج فيه المشاكل القائمة آنذاك بطريقة تتناول أوضاع مجتمعنا- وهذا ما سيلاحظه القارئ من خلال سطوره. كل هذا كان مع البعد عن الغلو في القول واجتناب الحشو والتعقيم (*) وما من شأنه أن يبعث التبرم والضجر في نفس القارئ مما سيجعله في متناول الكبار والصغار على السواء» (90).

- **عبد الرزاق الدواي.**

في سنة 1961 نشر عبد الرزاق الدواي في «ركن الأطفال» بجريدة «العلم» نصين قصصين هما «عزيز في الطبيعة» (91) و«البطل الصغير» (92). نشر النص الأول ذو الصبغة التعليمية في حلقتين، ونشر الثاني في خمس حلقات. وهو يتصل بمجزرة دير ياسين، ونعتقد أن هذه أول مرة تهتم فيها قصة مغربية للأطفال بموضوع فلسطيني بمثل هذه الصورة.

- **مصطفى غزال : رحلة في البراري والبحار.**

في سنة 1964 أصدر الحاج مصطفى غزال كتابا قصصيا بمقياس (15.5× 21 سم) عنونه بـ«رحلة في البراري والبحار» وضمنه قصتي «الصديق الوفي» و«أم الخير والحمامة السوداء» المشكولتين والمرفقتين برسوم غير ملونة. وتجري أحداث القصتين في المغرب وإن كان رسم الغلاف الأول يوحي ببيئة عربية أخرى. وأشار المؤلف في خاتمة الكتاب إلى أن له تحت الطبع القصص الآتية: «التلميذ المجتهد والتلميذ الكسلان» -«البطل المغربي في الغابة» -«أولاد الملك الثلاثة» -«الأمير الكريم» -«ابن الملك وفرسه» -«الحوتة والأهبل» -«الجرادة والعصفور» -«الحطاب

(*) - لعله: التعتيم، وركاكة الاقتباس واضحة.

(90) - الفاتحون العرب في عالم التأليف للأطفال، جريدة (التحرير)، ع787، 1962/08/03.

(91) - نشرت الحلقة الأولى في العدد 4289، السنة15، 1961/05/07، ص4.

(92) - نشرت الحلقة الأولى في العدد 4301، السنة15، 1961/05/21، ص4.

و«الأفعى» - «الحطاب والبئر» - «الحطاب والغولة». وعلى الرغم من المحاولات المتكررة لم نوفق في معرفة هل تم بالفعل طبع هذه القصص.

- محمد الصباغ : عندلة وبسمة.

في سنة 1967 نشر محمد الصباغ نص «عندلة» مسلسلا في جريدة «العلم» (93) من دون شكل ولا رسم، إلا أنه عاد في سنة 1975 لينشره مجموعا في كتاب (15 x 21 سم) ذي طباعة جيدة وإخراج أنيق ورسوم ملونة أنجزها ميمون الفرخاني. كما نشر «مجموعة قصص بسمة للأطفال» بين دفتي كتاب (21× 21.5 سم) سنة 1975 نفسها في إخراج أنيق أيضا أنجز في لبنان، ورسوم مصاحبة بريشة منيرة الزين. وقد ضمت هذه المجموعة النصوص الآتية: «نشيد مدرسي» - «العش» - «على مائدة الطعام» - «مونليزا» - «السمكةالمسحورة» - «أصوات» - «الصياد» - «عنكبوتة» - «مخلوق». وعلى الرغم من ضمور حركة نقد قصص الأطفال بالمغرب فأن كتابات الصباغ حظيت باهتمام ملحوظ من قبل بعض النقاد والمعلقين كغادة السمان وإبراهيم الخطيب والمحجوب الصفريوي وعبد العلي الودغيري ومحمد الزلباني والمستشرق الإسباني بيدرو مارتينث مونتابث الذي ترجم فصولا من «عندلة» قبل أن تصدر في كتاب.

- م. شفيق - ع. ياسين - ع. حليم

أصدر محمد شفيق وعبد السلام ياسين وعبد الكريم حليم قصصا في كتيبات من بينها «الفلاح وملك النحل» (15 x 22.5 سم) و «القط العنيد» (16.5× 23 سم) و«الفلاح الساحر»(16.5×23 سم) و«الهراوة السحرية» و«مصباح علاء الدين». وخلال حديث سابق عن عنصر الترجمة كنا قد أشرنا إلى هؤلاء بوصفهم مترجمين. ونظرا لخلو جل قصصهم من المعلومات التوثيقية الضرورية؛ فقد وجدنا صعوبة في نسبة بعضها إليهم إلا بعد اتصالات شخصية. كما واجهتنا صعوبة معرفة هل بعض تلك القصص موضوعة أم مترجمة. فباستثناء النصوص التي تحمل مضمونا عربيا صريحا كقصة «مصباح علاء الدين» أومضمونا أجنبيا كـ «الفلاح وملك النحل»؛ يبقى من الصعب البث في نصوص أخرى كخرافة «القط العنيد». وقد طبعت هذه النصوص أكثر من طبعة في المغرب وتونس خلال عقد السبعينيات، لذا فإن مظاهر الإخراج فيها اتسمت بالتنوع. والقصص مشكولة ، ورسومها

---

(93) - ابتداء من العدد 6156، 31.03.1967، ص4.

«المغربية» جميلة وموحية على الرغم من ضآلة الألوان الموظفة فيها.

- ع. الرحيم الكتاني - ع. الحق الكتاني.

كما أصدر عبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني معا مجموعة من القصص في كتب مستقلة. ومن هذه القصص «الهميان المفقود» - «الأميرة المظلومة» - «الأميرة في القصر المسحور» - «الأخلاق الفاضلة» - «الفرحة الكبرى» - «الكيس العجيب» - «الأخوة الثلاثة» - «مغامرات ذكي» - «التاجر والعفريت» - «شرفنطح البليد» - «عجائب السندباد» - «الزبوة السعيدة». ويستنتج من بعض تلك القصص التي طبعت في تونس أنها صدرت بين سنتي 1976 و 1978، وإن كنا نعتقد أن هناك طبعة أخرى قبل هذه. كما يستنتج من المجموعة كلها أننا إزاء أشكال وأنواع قصصية متعددة، ونصوص موضوعة ومترجمة وإن كانت البيئة المغربية قلما تظهر فيها. وإذ نذكر أن القصص قد صدرت مشكولة، فإننا نتحفظ في الحكم على رسومها التي لم ينجزها، فيما يبدو فنان مغربي. أما مقاسها فهو (15 x 23 سم).

- عبد الفتاح الأزرق : سلسلة سناء.

أصدر عبد الفتاح الأزرق مجموعة قصصية في كتيبات مستقلة ذات مقاس (11.5 x 16 سم) ضمن «سلسلة سناء» التي شارك بها مع «سلسلة بدر» في مسابقة قصص الأطفال التي نظمتها وزارة التربية الوطنية في سنة 1978. وتتكون السلسلة من إحدى عشرة قصة هي: «العجل الهارب» - «الأرنب السارق» - «على ظهر اللقلاق» - «الشبل الأناني» - «عاقبة النهم» - «النظام أولا» - «الغابة السعيدة» - «الدب المريض» - «القرد المغامر» - «عادل يسوق» - «عاقبة الكذب». أما كتيب «التعاون» فقد اتضح أنه يتضمن نصا مسرحيا. والقصص مشكولة ومكتوبة بخط اليد، جمعت كل صفحة داخل إطار مزركش. وفي نهاية كل قصة أفرد الكاتب صفحة شبه فارغة عنونها بـ «تعلمت من هذه القصة». والرسوم الداخلية للسلسلة بالأبيض والأسود، منجزة باليد، وإن جمعت قصة «على ظهر اللقلاق» بين الرسم اليدوي والصور الفوتوغرافية. والرسوم الخارجية ملونة، اقتبس بعضها من مجلات أجنبية. ولم تحظ المجموعة بعناية المهتمين على الرغم من حصولها على جائزة، وإن كان إبراهيم الخطيب قد اعترف بأن صاحبها «الذي يقوم بمهمة تربوية، قد لقي صعوبات كبيرة سواء على مستوى إخراج قصصه أو على مستوى تسويقها»[94].

---

(94) - تقرير حول أدب الأطفال في المغرب، مرجع سابق، ص 405.

- **مصطفى رسام.**

أما مصطفى رسام فإن نشاطه في ميدان قصص الأطفال بالمغرب واسع وإن لم يحظ هو الآخر باهتمام المشتغلين بهذا الفن. ولا شك في أن معرفته بأصول فن الرسم واشتغاله بالتعليم يقفان وراء ذلك النشاط. وقد أصدر هذا الكاتب قصة مسلسلة أسماها «مغامرات سندباد للتلميذ» ظهرت منها ثلاث حلقات، كل حلقة نشرت في مطبوع يجمع بين شكلي المجلة والكتاب القصصي. إلا أن الكاتب لم ينه هذه القصة كما يستنتج من خاتمة حلقتها الثالثة. وقد صدر هذا العمل ضمن «مكتبة رسام للتلميذ» بدون تاريخ وإن أخبرنا صاحبه أن ذلك قد تم في سنة 1978. ورسوم الحلقات من إنجاز الكاتب نفسه، وهي ذات ألوان محدودة جدا. والسلسلة ذات مقياس (15.5 x 24 سم)، حروفها مشكولة في غالبها، ومنجزة بخط اليد. كما نشر مصطفى رسام، بسمات فنية قريبة الشبه من السمات السابقة، قصصا في مجلتيه «براعم» و «التلميذ» الصادرتين في سنة 1979. ومن هذه القصص: «فرفر ودينار» و«الدجاجة البيضاء» و «احديدان الصغير».

من جانب آخر، أصدر مصطفى رسام ضمن «سلسلة كان يا ماكان» ثمانية عشر كتيبا (11.5 x 15.5 سم)، اشتمل بعضها على نص قصصي واحد بينما اشتمل بعضها الآخر على أكثر من ذلك، وظهر من هذه السلسلة ثلاثة مستويات، ضم المستوى الأول القصص الآتية: «بسبس وكورو - 1» - «بسبس وكورو - 2» -«زوزو وكاشي» - «الطائر العجيب» -«غاق غاق وموكي» -«فانفو والقرد».
وضم المستوى الثاني: «الكلب الشره» -«الكلب عنتر» -«الحمل الصغير» -«طاعة الأم» -«ملعب السيرك» -«حديقة اللعب» -«ملكة الريح» -«الطاحونة السحرية» -«الصغير خنصر» -«سوسي الملاكم» -«الدجاجة وأصدقاؤها» -«الثعلب الماكر».
ومما ضمه المستوى الثالث هذه القصص: «العملاق» -«بابا حمدوش والعفريت» -«مغامرات أحمد ومحمد» -«في الغابة الكثيفة» -«القمر المعلق» -«القطاة والغراب» -«فرخ البط الشجاع» -«حرية بلبل» -«الأحدب المغني» -«الخادم الأبله» -«الصديق المتوحش» -«الهندي اليتيم» -«الطفل البطل». وكل هذه القصص من إعداد وتخطيط وتصوير مصطفى رسام، كتبت باليد، ورسومها الداخلية والخارجية ملونة، وكل صفحة منها زينت بأطار ذي نقش موحد ودقيق.

- **محمد ابراهيم بوعلو.**

وكان له ركن شبه ثابت في مجلة «أزهار» يحمل عنوان «حكاية العدد». وحتى

نهاية الفترة المدروسة (1979) : كان بوعلو قد نشر القصص الآتية[95] «السحابة البيضاء» -«البيض من ذهب» - «الحرباء والعصفور» - «الوردة والخنساء» - «الليل الطويل» - «قوقعة الحلزون» - «الدجاجة والثعلب» - «الولد الصغير والقنفذ» -«الضفدعة المفكرة» - «كيتو والدجاجة البلهاء» - «السمكة والطفل» - «الصفصافة والعصفور الصغير» - «الولد الآلي» -«البيت المتحرك» - «ضفيرة هند» -«القطة التشيكية» -«الجمل الأزرق» -«الفلاح والعنب» -«قصبة الذرة».

- <u>دكداك وعنفوف</u>.

كما نشر جلول دكداك في المجلة نفسها قصة مسلسلة في حلقات بعنوان «مغامرات طموح» من دون شكل ولا رسوم في الغالب. وفي «أزهار» ذاتها نشر محمد عنفوف قصة «مرح الأرقام»[96] ونشرت قصة «العصفور الذكي»[97] من دون ذكر صاحبها.

- <u>أحمد عبد السلام البقالي</u>.

كانت مشاركة البقالي في حدود الفترة المدروسة (1947-1979) قليلة حيث لم نجد غير قصة «منصور والقرصان»[98] ؛ ومع ذلك يجب أن نعترف بأن مساهمات هذا الكاتب في أدب الاطفال عديدة، بما في ذلك الحكايات الشعرية التي لا تدخل في نطاق بحثنا.

- <u>علي العلوي : قصة الطفولة المغربية</u> .

نشرت كتابة الدولة في التعاون الوطني والصناعة التقليدية كتيبا ذا مقياس (11.5× 16سم) تحت عنوان «قصة الطفولة المغربية». و مما جاء في مقدمته التي كتبها علي العلوي : سنضع «بين يديك قصة عن طفولتنا الصحراوية. إنها قصة شعور طفل صحراوي يتحدث إلى نفسه قبل أن يتحدث إليك ويقارن بين الطفولة المغربية في الأجزاء المغتصبة من أراضينا الصحراوية، المحرومة من حريتها وسيادتها الممنوعة من إظهار عواطفها الوطنية، ومشاعرها حول لغتها ودينها وتقاليد آبائها وأجدادها، وبين الأجزاء التي تنعم بالحرية»[99]. والقصة غير مشكولة، وهي مزودة

---

(95) - نشرت هذه القصص بين العددين الثاني والسادس والعشرين.

(96) - العدد4، ص 10-15.

(97) - العدد18، 1978/12/01، ص6-7.

(98) - مجلة (دعوة الحق)، ع5، السنة20، ماي1979، ص113-117.

(99) - ص 5.

بصور فوتوغرافية.

إلى جانب المبادرات القصصية السالفة، نشير إلى مبادرات أخرى في مجال الأشرطة المصورة. ونذكرأن الاعتماد على الأشرطة الأجنبية ظل خطة جرى بها العمل قبل الاستقلال وبعده، لذلك سنتجاوز الحديث عن مثل مسلسل (بيم وبام) الذي نشر في جريدة «السعادة» قبل الاستقلال، وكذلك الأشرطة المصورة الدقيقة التي نشرت في «أنيس الأطفال» في الفترة نفسها، ثم شريط «علاء الدين والمصباح السحري» المنشور بجريدة «العلم» في نهاية الفترة المدروسة، وسنركز على الأشرطة التي برز فيها مجهود إبداعي مغربي.

- **هنا كل شيء : مغامرات الزبير.**

عمدت مجلة «هنا كل شيء» منذ عددها الأول (يونيو 1952)، وعلى امتداد معظم أعداد سنة 1953، إلى تقديم أقاصيص مفردة ومصورة ذات بطل ثابت هو الزبير، وهذه الأقاصيص هي (100) : «الزبير وبقايا الفوز» - «الزبير والفيضان» - «الزبير في عيد العرش» - «كيف أصبح الزبير مهندسا» - «الزبير في فصل الشتاء» - «الزبير والذهب الأسود» - «الزبير والمرأة الشقراء». وتتفاوت هذه الأشرطة قربا وبعدا من الواقع المغربي. وهي إلى جانب رسومها الملونة واعتمادها الجمالية الكلاسية في الإخراج؛ تهمل التوثيق وتجنح إلى تقليد الخطة الفرنسية. وينجز هذه الأشرطة فيما يستنتج من أحد الرسوم، فنان أجنبي اسمه JOEL، إضافة إلى أن بعض أعدادها كان يتضمن إعلانا تجاريا صريحا لنوع من الشكولاطة. وهذه الغاية التجارية نفسها هيمنت على عديد من أشرطة جحا المنشورة في المجلة نفسها بين سنتي 1953 و 1954.

- **ع. السايح - م. العلوي - ع. اللبار : حيرة اسماعيل.**

بعيد الاستقلال مباشرة قدمت مؤسسة الهدف قصة تاريخية مغربية مصورة تحت عنوان «حيرة إسماعيل»، من إنتاج عبد الرحمن السايح ومصطفى العلوي وعبد الرحيم اللبار (15 x 21سم). وقد اعتمدت هذه القصة النص الذي سبق أن نشره عبد الرحمن السايح في مطلع سنة 1948 بجريدة «العلم» مسلسلا وبلا رسوم ومن دون أن ينشر في «صفحة الأطفال». واعتمد هذا الشريط، من جانب آخر، على جمالية كتابة التعليق أسفل الرسم، وعلى خلو ذلك الرسم من الحوار. وقد وظف الرسام

---

(100) - نشرت هذه الأقاصيص بين العدد الأول يونيو 1952، والعدد العاشر يوليه 1953.

عبد الرحيم اللبار اللونين الأبيض والأسود في إنجاز الشريط ذي الطابع التربوي الصريح، ومع ذلك فهو يعد خطوة إيجابية في سبيل إخراج قصة مصورة بإمكانيات مغربية خالصة مضمونا وطباعة ورسوما في وقت مبكر نسبيا.

- (صقر الصحراء) و (حاكم البحار).

في فترة قريبة من فترة ظهور «حيرة إسماعيل» : صدرت بعض الأشرطة المصورة في تطوان مستلهمة بوضوح النموذج الإسباني، من بينها سلسلة «صقر الصحراء» وسلسلة «حاكم البحار» (101).

ويستنتج من بعض رسوم الحلقة الصادرة بعنوان «سفينة الموتى» في سلسلة «حاكم البحار» أن الرسام إسباني، وأن إنجاز الرسوم قد تم في سنة 1957، إلا أنه من الصعب تعميم هاتين الإشارتين على كل حلقات السلسلتين. وتوحي أحداث هذه الأشرطة بارتباطها بوقائع تاريخية عربية غير واضحة. أما البطل فقد قدم بجماليات تذكر بالمفهوم الغربي للبطولة. وجاءت رسوم السلسلتين جميلة ودقيقة، بالأبيض والأسود - عدا رسوم الأغلفة الخارجية الملونة - حاول مبدعها استيحاء البيئة العربية بدرجة قد لا نجد لها مثيلا حتى في كثير من الأشرطة العربية. وإذا كان «الجو» المغربي لا يسود السلسلتين فإن ردهما الاعتبار للإنسان العربي وقيمه الإسلامية - عكس ما هو شائع في الأشرطة الاستعمارية - يعتبر إضافة إيجابية.

- منار المغرب : قصة مصورة.

في سنة 1957 نفسها بدأت جريدة «منار المغرب» تنشر ركنا شبه ثابت بعنوان «قصة مصورة» من إنجاز الرسام «دافيد». وكانت رسوم الركن بالأبيض والأسود، متفاوتة الطول تنحو في معظمها منحى أخلاقيا، وترتبط أحيانا بركن «حكاية جدتي» الصادر في الجريدة نفسها، وتستلهم من حيث الزي طبيعة الإنسان المغربي. إلا أن بعضها لم يكن يفرق في خطابه بين جمهور الصغار وجمهور الراشدين ؛ إذ الجريدة كانت تقصد أساسا إلى محاربة الأمية.

- ع. الرحيم اللبار : العمامة المسحورة.

في منتصف سنة 1959 بدأت جريدة «العهد الجديد» تنشر قصة للأطفال مسلسلة ومصورة تحت عنوان «العمامة المسحورة» (102)، دونما إشارة إلى صاحب

---

(101) - صدرت السلسلتان عن: EDITORA DISTRIBUIDORA UATJUL. TETUAN.

(102) - ابتداء من العدد 668، السنة 3، 1959/06/02، ص 3.

النص، بينما يمكن أن نستنتج من إمضاءات بعض الرسوم أنها لعبد الرحيم اللبار. ويمكن لقارئ هذا الشريط ومشاهده أن يلاحظ التقدم الفني الواضح في رسوم اللبار بالمقارنة مع رسومه في «حيرة إسماعيل».

- **عبد المالك لحلو : مغامرات الصقر الكبير.**

في سنة 1964 نشر عبد المالك لحلو قصة مصورة بعنوان «مغامرات الصقر الكبير»(103) جاء في مقدمتها : «قصة الصقر الكبير إنما هي رمز لهذا الكفاح الذي خاضه أجدادنا الميامين في معركة التحرير سواء على الشواطئ أو على الحدود لطرد الأجنبي وجمع شتات الأمة. وقد راعيت أن تكون معالم هذه القصة مقتبسة من الواقع المغربي تسجل بذلك بعض المظاهر من جوانب حضارتنا.. وإن أول انطلاقة لبطل هذه القصة تبتدئ من مغاور «هرقل» قرب مدينة طنجة». ومع ذلك فإن ملامح البيئة المحلية جاءت باهتة جدا في هذا الشريط. وقد أعلن مؤلف الكتاب أنه سيتبعه بمغامرات أخرى مصورة عن «قصة وادي المخازن» و«قصة واقعة الزلاقة» ولكننا لا ندري هل نشرت القصتان أم لا.

- **عباد : خالد وكنز دراكولا.**

نشرت مجلة «صديقي» في سنة 1965 مسلسلا مصورا بعنوان: «خالد وكنز دراكولا» أنجزه الرسام «عباد» بالأبيض والأسود، بإضافة اللون الأحمر أحيانا، معتمدا على خطة البالون لتقديم حوار الشخصيات. وأحيانا كان الحوار ينجز باللهجة الدارجة وبصورة تبث الرعب كما في التهديد الآتي الذي ينطق به «دراكولا»: «إذا ما اظهرتيش التصميم .. اشرب دمك وامتص عظامك .. فاهم ؟»(104).

- **أشرطة مناهل الأطفال.**

أما عندما ظهرت مجلة «مناهل الأطفال» فقد حاولت أن تضفي على كثير من أشرطتها المصورة طابعا مغربيا من حيث الموضوع والرسوم. ونذكر من أشرطة هذه المجلة:

«المسيرة»(105) عن قصة أبي بكر المريني ورسوم محمد رشدي وخطوط محمد المعلمين، وشريط «افتح يا سمسم»(106) من إنجاز أبي بكر المريني ومحمد رشدي

---

(103) - مطبعة الجامعة، الدار البيضاء.

(104) - العدد4، 1965/11/26، ص 5.

(105) - العدد1، السنة2، غشت 1977، ص 53-65.

(106) - ابتداء من العدد2، السنة2، دجمبر 1977، ص 41-42.

أيضا وشريط «المروءة»[107] عن قصة مسرور ورسوم محمد رشدي، وأشرطة «مشاكل جحا» التي نشرت غفلا من التوثيق، والتي سبقت الإشارة إليها. و شريط «الرجوع إلى الله»[108] قصة وحوار : مسرور، ورسوم الصبان وخطوط محمد المعلمين. وقد أقدمت المجلة على تقديم قصة مصورة من مسرح العرائس هي «ديدي والثعلب»[109] عن قصة محمد السملالي وعرائس الكبيرة اليوسي وصور محمد البوعمري. إلا أن هذه المحاولة سقطت في فخ انعدام دينامية الأحداث الذي تسقط فيه عادة مثل هذه الأعمال. وأشرطة «مناهل الأطفال» متنوعة من حيث استعمال الألوان، رسومها دقيقة لاتخلو من مسحات جمالية، أما خطوطها التي ينجزها محمد المعلمين فتصل شأوا عاليا في الإتقان.

- <u>أشرطة مجلة أزهار</u>.

قلما كانت مجلة «أزهار» تقدم لقرائها الصغار أشرطة مصورة. وقد عثرنا في مجموع الأعداد التي صدرت على شريطي «الدودة والعصفور الأحمر»[110] و«المعلم (ضنجر)»[111] قصة ورسوم بوعلو، وشريط «كيتو والصياد»[112] الذي ذكر اسم كاتبه بوعلو من دون اسم رسامه. وبطل الشريط هو كيتو الشخصية الأساس في المجلة، ورسومه ملونة أنجزت بأحجام كبيرة بمعدل رسمين في كل صفحة، وقد ضمن الحوار المشكول في بالونات.

- <u>عبد العزيز المنصوري : السندباد الصغير</u>.

كانت كتابة الدولة في الشبيبة والرياضة قد أصدرت «السندباد الصغير» (17× 22 سم) الذي كتب قصته عبد العزيز المنصوري وأنجز رسومه بالأبيض والأسود -عدا الغلاف الملون- سعيد شكري. وقد اعتمد الإنجاز جمالية تشخيص الأبعاد وتضمين الحوار في بالونات، إلا أن الشريط لم يعرف تتمة بسبب عدم صدور العدد الثاني من السلسلة. ولابد أن نتوقف لنسجل ظاهرة غريبة فحواها أن «كل» مغامرات سندباد التي أنجزت في القصص المغربية المصورة المعروضة في هذا البحث:

---

(107) - نفسه، ص16-18.

(108) - العدد1و2، السنة4، شتنبر- أكتوبر 1979 ، ص55-60.

(109) - العدد1، السنة2، غشت 1977 ، ص 66-67.

(110) - العدد1، ص 15-18.

(111) - العدد11، 1977/12/01، ص13-14.

(112) - العدد5، ص 9-11.

ظلت من دون نهايات.

- **أشرطة مصطفى رسام.**

أما مصطفى رسام فقد عمد في سنة 1979 إلى نشر بعض المسلسلات المصورة كـ«مغامرات جحا» و «منزل الساحر» اللذين تركهما من دون إنهاء بسبب توقف المجلة التي صدرا فيها. ورسوم المسلسلين وخطوطهما وتعاليقهما لم توثق، ولكن من السهل معرفة أنها من إنجاز مصطفى رسام نفسه. وقد اختلفت جمالية الإخراج بين المسلسلين اختلافا بارزا، فهي في شريط «مغامرات جحا» تجنح إلى الرسم الكاريكاتوري المرفق بحوار في بالون، بينما هي في الشريط الآخر قد اعتمدت رسوما مجسمة كل منها أرفق بتعليق كتب خارج الرسم ووضع في الجانب الأسفل. أما الحوار فغير وارد.

* **المبادرات النقدية.**

تكميلا للصورة العامة التي طبعت ظاهرة قصة الطفل خلال مسيرتها، نورد في الصفحات القادمة مجموعة من الكتابات التي يجب أن نصف الكثير منها بـ «النقدية» على سبيل التجاوز، إما لسطحيتها أو لعدم خروجها عن نطاق الانطباع. والواقع أن هذه المبادرات كانت قد رافقت مسيرة الصغار القصصية بالمغرب سواء فيما يتصل بمؤثراتها أو بالمحاولات القصصية ذاتها، لذا لايمكن النظر إليها بعيدا عن هذين العنصرين إلا مؤقتا. وبدهي أن أهمية هذه المبادرات تكمن أساسا في أنها تساعد على تلمس الخط البياني لتطور مفهوم قصة الطفل بالمغرب، وفي إدراك حجم فعاليتها ضمن الإطار العام للظاهرة.

1 - **موسى عبود : بيان حول أهمية قصص الأطفال.**

في سنة 1955 أخرج موسى عبود ثلاث قصص سبقت الإشارة إليها ضمن ما ترجم من قصص أجنبية في المغرب. ونضيف هنا بأن هذا الأديب اللبناني الأصل، لم يكتف بالترجمة، بل تجاوزها إلى إصدار شبه بيان عن أهمية قصص الأطفال، أعلن فيه بكلمات صريحة أن ما أنجزه كان خصيصا للطفولة المغربية، وهو تأكيد له اعتباره في تلك الفترة على الرغم من أن نصوص الحكايات مترجمة ولا تراعي كثيرا من خصائص الطفل المغربي، إضافة إلى ما يمكن أن يثيره أصل مترجمها من اعتراض تاريخي:

«إن الطفولة في الأمم الغربية تسترعي اهتماما كبيرا من جانب المجتمع والحكومات وأكثر ما يظهر هذا الاهتمام في الناحية التربوية إذ أصبحت العناية

تتوجه بنوع خاص إلى جعل هذه المرحلة من الحياة مغمورة بالمرح والطرب لتنمية التفاؤل في قلب الطفل فيشب مبتسما للحياة غير خائف منها وتبقى ذكريات الطفولة في ذهنه واحة هدوء وغبطة يعود إليها في ساعات الضيق والشدة.

وتتبين لنا هذه العناية في نقطتين رئيسيتين: إقدام المصانع على ملء المتاجر والأسواق بألوف أنواع [اللعب] الصبيانية وبمختلف الأثمان لتكون في متناول الجميع وإقدام دور الطباعة والنشر [و] المؤلفين والمربين على إخراج الملايين من القصص والحكايات المعدة للأطفال والأحداث.

أما في المغرب فما تزال العناية بالطفل في مرحلتها الأولى [و] إذا تطلعنا(*) على ما كتب وطبع للأطفال، بصرف النظر عن الكتب المدرسية؛ وجدناه ضئيلا يكاد يحصى على أصابع اليد الواحدة.

فهذا ما حدا بنا إلى إصدار هذه السلسلة التي نعتزم بحول الله أن نجعلها شهرية ليجد الأطفال الذين يطالعونها مادة يتمتعون بمطالعتها بصورة دورية. وقصدنا في بادئ الأمر أن ننقل إلى الأطفال المغاربة أهم القصص والحكايات التي لها شهرة عالمية لكي يجمعوا إلى التسلية والمرح الإطلاع والمعرفة. وقد عنينا بجعلها مشكولة لتستقيم في الطفل ملكة القراءة الصحيحة وزيناها بالصور والرسوم لتزيد القارئ شوقا ورغبة.

فعسى أن نساهم بعملنا هذا في خدمة الطفولة المغربية التي نتمنى لها كل سعادة»(113).

ورحبت بعض الصحف ترحيبا حارا بهذه القصص واعتبرتها عملا رائدا سد حاجة ماسة في مجتمع الصغار(114). والوقع أننا نعتبر البيان الذي رافق نشر القصص أهم بكثير من القصص ذاتها. ففيه نقرأ لأول مرة تصورا واضحا عن قصة الطفل كما يجب أن تكون انطلاقا من منظور غربي صريح يعتمد في المرتبة الأولى غايتي الإمتاع والتسلية.

2 - **محمد لحلو : الكتاب المناسب للطفل المغربي.**

في سنة تَحَقُّق الاستقلال اهتم لحلو بالبحث عن الكتاب القصصي المناسب للطفل

(*) - الصحيح: اطلعنا، ولا داعي للإشارة إلى أخطاء أخرى في النص.

(113) - قصص الأطفال، سلسلة شهرية يصدرها الأستاذ موسى عبود، جريدة (النهار)، العدد 1161، السنة 7، 1955/05/20، ص 3.

(114) - من ذلك ما نشرته كل من جريدة (الأمة) في العدد 510 بتاريخ 1955/04/21، ومجلة (الأنيس) في العدد 101 الصادر في يونيو 1955.

المغربي ورأى أننا إذا قدمنا للصغار «كتبا غير مراعين فيها عوامل قد تجعلهم يملون ولا تتوفر على جاذبية تجلب الطفل وتستغرق فكره، فقد ينشأ عن ذلك نفوره من الكتاب من حيث هو، فيسوء ظنه به، وربما صعب عليه اجتذابه في مستقبل أيامه. لذا يتعين أن نختار لأطفالنا صفوة من الحكايات والأقاصيص تكون على جانب من سهولة التعبير وبراعة التصوير، وتمزج بين التسلية والفائدة، فلا تلبث مدارجهم بذلك أن تسير نحو الارتقاء خطوة بعد خطوة، من السهل إلى الصعب، حتى يتعودوا على فهم الأسلوب الأدبي بأدنى تأمل وأيسر انتباه.. ومتى بلغوا لهذه الغاية انتقلنا بهم تدريجيا إلى الكتب المطلوبة بعد أن نخرج بهم من مراحل التسلية الخالصة إلى التسلية الممزوجة بقليل من الفائدة، ثم إلى الفائدة الممزوجة بقليل من التسلية حتى نصل بهم إلى آفاق العلوم والفنون الرحبة بعد أن تمرنوا على التفكير وأصبحوا يجدون في فنون المعرفة وحدها تسلية ومتعة... ومما ينبغي أن نكون حريصين عليه في اقتنائنا الجليس الصالح لأطفالنا، أن يكون هذا الجليس مشبعا بروح الثقة والأمانة ناصحا يتحرى الصدق فيما يقول، والرشد فيما يوجه به وذلك من حيث اللفظ والرأي ،، فلا جرم أن نختار لأبنائنا أجود ما علا في أفق الجمال الفني، وجلال القيم الأخلاقية...»[115]. ومن الكتب التي يراها هذا الكاتب مسايرة لتلك الاعتبارات: قصص: «روبنسن كروزو» و«جلفر» و«حي بن يقظان» و«طرزان» و«ألف ليلة وليلة» وسيرة «سيف بن ذي يزن» وقصص الرواد والكشافين وغيرها من الأعمال التي تحبب للناشئة الفضيلة وتساعدهم على فهم مجتمعهم.

وعلى الرغم مما في هذه الدعوة من استناد إلى نماذج أجنبية، فإن صاحبها لا ينسى التركيز على مبادئ مهمة في التعامل القصصي مع الطفل كاعتماد التدرج، ومزج غاية التسلية بالفائدة عن طريق استقطاب البعدين الجمالي والأخلاقي في وقت واحد.

3- **السراب : البحث عن قصة مغربية للأطفال.**

يقتضي الإنصاف القول بأن الرأي السابق لم يكن وحده السائد في الساحة الأدبية. وسنقرأ في الأسطر الآتية دعوة غير مباشرة إلى ضرورة ابتداع قصة مغربية للأطفال ولو في إطار التقليد، وهي دعوة لا تبعد تاريخيا عن زمن الشهادة السابقة (1957). يقول صاحب الدعوة الذي فضل أن يختفي وراء اسم «السراب»:

---

(115) - الجليس الصالح لأبنائنا أو الكتب الصالحة لتوجيههم، (العلم)، ع2381، السنة11. 29 9 1956 صفحة

«إذا كانت الطفولة تعرف كامل كيلاني ومحمد سعيد العريان وتقدرهما حق التقدير وتضعهما في المكان الأسمى نظرا لما أنتجاه لهؤلاء الأطفال من كل ما فيه الفائدة والتسلية والتثقيف للنشء فإن كل وطن حري بأن يكون له أدباء من هذا النوع يتناولون الطفولة بيد العناية والتهذيب. ولكن ويا للأسف لم يظهر لحد الآن في هذا الوطن أديب يمكنه أن يسلك طريقة كامل كيلاني أو سعيد العريان، [إذ] تسارع ابتسامات السخرية إلى الشفاه عندما نسمع بأديب تطفل على الأطفال، وحاول أن ينال من أنفسهم مكانة تستحق الذكر»(116).

وإذ نلفت الانتباه إلى ما تضمنه هذا النداء من مزج بين غايتي التسلية والفائدة؛ نشير إلى أنه لم يلق أذنا صاغية على الرغم من صدقه واستشرافه أهمية قصص الأطفال الوطنية.

4 - **مصطفى عربوش : نقد تجربة كامل كيلاني.**

إن الإعجاب بكامل كيلاني وغيره من الرواد المصريين لم يفتر حتى في السنوات الأخيرة(117)، إلا أن الركون إلى تجربتهم لم يعد يكفي بعض الباحثين المغاربة على الرغم من إعجابهم بها. وفي عقد السبعينيات بدأت الانتقادات توجه إلى كامل كيلاني وتجربة قصص الأطفال المصرية عموما، وأصبح الباحثون يزاولون عمليات تعرية هذه القصص لما أتيحت لهم الفرص الواسعة لمقارنتها والمفاضلة بينها وبين نماذج من القصص اللبنانية، ثم العراقية والسورية بصفة خاصة. ومن الذين وقفوا مثل هذا الموقف مصطفى عربوش في مقاله عن «أدب الطفولة» (1974). فبعد أن أبدى إعجابه ببعض مجموعات محمد أحمد برانق ومحمد عطية الإبراشي وعدد بعض أعمال كامل كيلاني قال:

«الشيء الجديد الذي جاء به كامل كيلاني بالنسبة للمجموعات السابقة هو نقل قصص حية من المجتمع الإنساني الكبير... وبذلك يعطي معالم قصصية قريبة من واقع الأطفال [!]. وثاني شيء هو الكلمات السهلة المنتقاة... وشرح ما قد يكون غامضا منها بكلمات سهلة توضع بين قوسين أمام الكلمة نفسها على شكل مرادف -في غالب الأحيان-. إلا أن ما تعاب به هذه المجموعات القصصية كلها هو مستواها... إذ تصعب قراءتها بعمق على تلاميذ دون مستوى المتوسط الأول..

---

(116) - أدبينا، مجلة (الشاهد)، العدد6، السنة2، يناير 1957، ص 25.

(117) - انظر على سبيل المثال ما كتبه إدريس الزمراني بجريدة (العلم)، العدد9739، 1977/02/24.

وبعضها قد لا يستفيد منها إلا تلاميذ المتوسط الثاني فما فوق.

وجانب آخر هو الاهتمام بفكرة الكم أكثر من الكيف... فتجد صفحات «صفحات مملوءة بالكثير من الكلمات والنادر جدا من الصور»[118].

والحقيقة أن العيب المتعلق بالمستويات المعرفية قد يسقط عندما ندرك أنه حكم مستمد من أمثلة قصصية كتبت لأطفال كبار، إذ من المعروف أن «مكتبة الكيلاني للأطفال» تضم قصصا متدرجة من رياض الأطفال إلى ختام الطور الأول من التعليم الثانوي، وأن كامل كيلاني قدم قصصا للصغار منهم في سلسلته «قصص رياض الأطفال».

5- **عبد الفتاح الأزرق: اقتراح خطة لكتابة قصص مغربية للأطفال.**

من الذين انتقدوا أيضا القصص المصرية؛ عبد الفتاح الأزرق الذي حاول رصد تأثير أدب الأطفال المصري في الطفل المغربي (1978) فرأى أنه على الرغم مما لهذا الأدب من أهمية، يظل متخلفا لأنه كتب منذ الثلاثينيات حيث كان علم النفس يعتبر الطفل رجلا صغيرا قابلا للشحن بالمعلومات، وأنه أدب مكتظ بالألفاظ العامية المصرية، متميز بالمثالية المطلقة والإخراج البعيد عن الجاذبية والإغراء[119].

وتقتضي الحقيقة الاعتراف بأن بعض هذه المآخذ لا يجب التسليم به بسهولة، كمسألة الإخراج الفني في الأدب المصري التي لا نراها في درجة الإسفاف الذي يرصده عبد الفتاح الأزرق. ثم إن مسألة توظيف الكلمات العامية تدخل في إطار الندرة في كتب الرواد. على أن أبرز ما يمكن الاحتفاظ به من ملاحظات هذا الباحث هو الطابع المثالي الذي ساد الإنتاج المصري فانطبع تأثيره في أعماق كثير من الأطفال المغاربة وقصاصيهم وصدهم عن الابتكار واستلهام الذات.

إن هذه المبادرات النقدية التي نحاول بها استجلاء مفهوم قصة الطفل في المغرب، لم تقف عند حدود إبداء الانبهار بالنماذج القصصية العالمية أو الإعجاب بالتجربة المصرية ثم انتقادها، بل تجاوزت كل ذلك إلى النظر في قصص الأطفال المغربية ذاتها؛ كيف يجب أن تكون ؟ وما هي المحاور التي يجب أن تستقطبها والغايات التي عليها أن تتجه صوبها ؟ كيف يجب إخراج هذه القصص فنيا ؟ وما هي السبل

---

(118) - (العلم)، العدد8700، السنة28، 1974/04/22. وأخطاء التعبير واضحة في النص المقتبس.

(119) - الأدب الطفولي فيما هو كائن وما نرجو أن يكون، مجلة (الرسالة التربوية)، العدد8، دجمبر 1978، ص 90.

التي يجب اعتمادها للتعامل معها ؟ إلى جانب قضايا أساسية تمس قصص الأطفال المغربية في الصميم.

في هذا الإطار حاول عبد الفتاح الأزرق في المقال المشار إليه أخيرا، تقديم تصوره عن قصص الصغار والآفاق التي يتحتم أن تستقطبها فاعترف بداءة بفراغ الساحة عندنا من ثقافة الأطفال اللامدرسية الشيء الذي يترتب عنه فسح المجال أمام المحتكرين، ورواج الخرافات الشعبية التي لا تساير التطور التكنولوجي، والصنف المصري الذي سبقت الإشارة إلى سلبياته، والصنف اللبناني الذي يمثل البعد التجاري الرديء على جميع المستويات. إزاء كل ذلك فإن على المهتمين أن ينجزوا مجموعات قصصية للأطفال المغاربة تراعى فيها الجوانب الأساسية الآتية:

- «جعل الطفل المغربي ينفتح على الحياة المعاصرة بكل تعقيداتها»، وذلك بالانطلاق من الواقع المعيش مع عدم التركيز على المثالية المطلقة وإن كانت أغلب القصص تنحو نحو هذه المثالية بطريق عفوي لا مباشر حتى لا نجعل الطفل يعيش في عالم نراه بعيدا عن واقعه ...

- إدماج مجموعات من المعارف العلمية والمدرسية ضمن تسلسل القصص الشيء الذي يرسخ تلك المعلومات في ذهن الطفل ويساعده على فهمها واستيعابها.

- كتابة تلك المجموعات بأسلوب سليم خال من التعقيدات اللفظية متميز بالوضوح والبساطة والتعبير الدقيق مستخدما الألفاظ والكلمات التي أقرتها اللجنة الدائمة للرصيد اللغوي في كتابها الرصيد الوظيفي. وبذلك نخلق نوعا من التوحد بين أطفال المغرب العربي ونساهم بطريق غير مباشر في توحيد المناهج والكتب المدرسية بين أقطار المغرب الكبير. كل ذلك مع إحكام الحبكة القصصية وخلق نوع من التشويق يغري الطفل ويشده لمتابعة القصة إلى نهايتها.

- تخصيص صفحة في نهاية كل قصة ليملأها الطفل بذوقه مبينا فيها ما استفاده أو تعلمه من القصة وبذلك نعود الطفل على العمل الحر والإرادي[120].

لقد بدأ هذا التصور بالنظر إلى أدب الأطفال في إطار الثقافة التي تتجاوز الهيمنة المدرسية والغاية التعليمية، ولكنه سرعان ما عاد لتأكيد تلك الهيمنة في جل الاقتراحات التي قدمها هذا الكاتب لصياغة نموذج قصصي مناسب للأطفال المغاربة، الشيء الذي جعلنا نفتقد غايات الترفيه والمتعة والتسلية في قصة الطفل

---

(120) - نفسه، ص 90.

أمام البعد التعليمي الصريح. ويخلو التصور أيضا من الإلحاح على ضرورة تنسيب القصص حسب فئات الأعمار بالمفهوم الذي بسطناه في الباب السابق. إضافة إلى أن اعتماد «الرصيد الوظيفي» لصياغة لغة قصة الطفل يعني التركيز على التلميذ المتمدرس المنتمي بالذات للمرحلة الابتدائية، بينما يجب أن تشمل الرؤية القصصية الطموح حتى هؤلاء الأطفال غير المتمدرسين أو المنتمين لقطاعات اجتماعية وحرفية أخرى. ولعل تجاوز عبد الفتاح الأزرق لمثل هذه المعطيات يعود إلى أنه عرض إلى «بعض الجوانب» الضرورية لسد فراغ مكتبة الطفل بالمغرب وليس «كل الجوانب».

6 - <u>مباراة رسمية لتأليف قصص مغربية للأطفال</u>.

في سنة 1978، نظمت وزارة التربية االوطنية مسابقة بين الكتاب لتأليف قصص مغربية للأطفال. وجاء في الإعلان عن المسابقة أنه «في إطار تحبيب المطالعة للتلاميذ وسد الفراغ الذي تعانيه المكتبات من إيجاد قصص وروايات للأطفال تتناسب مواضيعها مع البيئة والوسط المغربي وما يلائم ميولاتهم ومداركهم، رغبة في إغناء هذا المجال وتنميته، تعلن وزارة التربية الوطنية وتكوين الأطر عن تنظيم مسابقة كبرى في ميدان أدب الطفولة رصدت لها جوائز قيمة تشجيعا للكتاب والمؤلفين والقصاصين على المشاركة في هذا المجال التربوي الهام، كما أنها ستشرف على الإخراج الفني وطبع الإنتاجات الفائزة. وسيستفيد أصحابها بالإضافة إلى الجوائز المذكورة بـ 8٪ من المدخول العام كنسبة خاصة بحقوق التأليف.

أما شروط المشاركة في هذه المسابقة فهي كما يأتي:

أ- أن تكون الموضوعات في مستوى تلاميذ التعليم الأولي والابتدائي أسلوبا ومضمونا وحجما؛ وأن تقدم باللغة العربية.

ب-أن تكون الموضوعات ملائمة للبيئة المغربية ومقوماتنا الدينية والحضارية وما يناسب رغبات الأطفال من فكاهة وترفيه وتربية الذوق والخيال، وأن يدور محور المؤلف حول مغزى أخلاقي يتضمن عبرا من التاريخ والأحداث الوطنية الكبرى والحياة الاجتماعية والعلمية.

ج- يمكن للمؤلف أن يكون قصة أو رواية حسب اختيار الكاتب... لهذا نهيب بسائر الكتاب والمؤلفين والقصاصين ورجال التربية والتعليم أن يشاركوا في هذه التظاهرة مساهمة منهم في إثراء مكتبة الطفولة وإعطائها الشخصية المغربية

العربية الإسلامية»[121].

لقد تعمدنا نقل معظم أسطر الإعلان نظرا إلى أهمية الأفكار التي تضمنها. فهو يبرز لأول مرة وبصورة رسمية الأبعاد الأساس التي يجب أن تستقطبها قصص الأطفال في المغرب، من حيث الترفيه والتعليم والتهذيب وتربية الذوق والخيال وتحقيق مقومات الشخصية المغربية. ويوحي الإعلان بعدم أسبقة بعد على آخر، لذا يمكن القول إن غاية المسابقة كانت تتبلور في تحقيق تصور عصري جديد لقصة الطفل بالمغرب. وستتاح لنا، خلال مرحلة تحليل النصوص، فرصة عملية لقياس مدى تحقق هذا التصور.

وفي مراسلة خاصة ذكر لنا عبد الفتاح الأزرق أن تلك المسابقة شارك فيها عدد كبير من المغاربة الناشئين. وكانت هناك جوائز مادية «مقبولة»، وقد ساهم فيها بسلسلتي «بدر» و «لون واكتب» اللتين فازتا معا. إلا أن القصص الفائزة لم تطبع وإن وزعت على أصحابها الجوائز المادية في حفل كبير بمسرح محمد الخامس بالرباط.

7 - **إبراهيم الخطيب: مفهوم جديد لأدب الأطفال.**

أما دراسة إبراهيم الخطيب[122] عن أدب الأطفال في المغرب (1979) فتؤكد المفهوم الجديد الذي دخل دائرة الوعي بهذا الأدب. وإذا كانت تلك الدراسة تتناول أدب الأطفال في عمومه؛ يمكن أن نستشف أن معايير جديدة يجب توظيفها في هذا الفن كتجاوز الغاية التعليمية، التي تقصد إليها الكتب المدرسية حين إيرادها لنصوص قصصية، وضرورة احترام قانون تطور مراحل الطفولة، ومراعاة التوازن بين النص القصصي المكتوب والرسم الذي يرافقه، واعتبار الأشرطة المصورة من صميم العمل القصصي، وضرورة إعطاء الأهمية لحجم الحروف ومقاييس الكتيبات التي تتضمن القصص، إلى جانب اعتبارات أخرى سنقف عندها بتفصيل في الباب القادم من هذا البحث. ولم تكن القصص ولا النقد يعطيان تلك المعايير قبل عقد السبعينيات ما تستحقها من أهمية. وتكمن وراء هذه النظرة الجديدة مصادر ثقافية متنوعة لعل أبرزها ذلك الذي يستلهم النمط القصصي الغربي الذي وصلت عنايته بهذا الفن إلى شأو بعيد، إلى جانب تأثير كثافة مجلات الأطفال العربية التي اجتاحت السوق المغربية، وهي مجلات سورية وعراقية ومصرية وتونسية، تحمل

---

(121) - مباراة في أدب الطفولة، (العلم)، العدد10374، 1978/12/09.

(122) - تقرير حول أدب الأطفال في المغرب، مرجع سابق، ص 409.

-ا

تصورات متقدمة عن جماليات قصص الأطفال وطرق إخراجها.

8 - **مبارك ربيع: اشكالات أدب الأطفال.**

على عكس تلك النظرة ما نجده عند مبارك ربيع حين تصديه للحديث غير المباشر عن قصة الطفل، في مقال يدور حول علاقة الكتابة للأطفال بالتنمية (1979). وهو يبدأ بتحديد مقصوده من الكتابة للأطفال باعتبارها ما «يجعلنا نتناول كل ما كتب للأطفال وبصفة خاصة كتب القراءة والمطالعة بالإضافة إلى أدب الأطفال طبعا»[123] وإن كان هذا الأدب أضيق دائرة من الكتابة للأطفال في عمومها.

إن الكتابة للأطفال تطمح، بهذا المفهوم، إلى تحقيق الهدفين اللغوي والإيديولوجي: «لكن الذي يبقى ناقصا سواء في الكتابة للأطفال، أو في أدب الأطفال، هو الجانب العملي التطبيقي، ولنقل الجانب العلمي الإنتاجي. هذا شيء غير ملموس على الإطلاق فيما يكتب للأطفال سواء في النصوص التي تحتويها كتب المقررات أو في النصوص الخاصة بأدب الأطفال، بل يمكن أن ألاحظ أكثر من ذلك في كل ما يكتب للأطفال عندنا أن الموضوعات ذات الطبيعة العلمية والتطبيقية... تقدم كمعرفة نظرية يمكن أن يطلق دائما في نهايتها على الطفل سؤال كالآتي: ماذا تعرف عن كذا وكذا؟ كيف هو كذا وكذا بدل السؤال الذي أراه طبيعيا والذي يجب أن ينطلق من هذه الموضوعات وهو: ماذا تستطيع أن تنتج انطلاقا من هذا النص؟»[124] والغاية من هذه الخطة هي ألا تبقى الطفولة محايدة «فاستغلالها إيجابيا بأكبر قدر ممكن هو الهدف الذي يجب أن نسعى لإيجاد الطرق لتحقيقه».

يناقش مبارك ربيع قضايا أخرى تتصل اتصالا عميقا بقصص الأطفال، من ذلك إشكال مراحل النمو التي لا يري مانعا في تداخلها مادام «عنصر البيئة الاجتماعية يتدخل لكي يحدد بنفسه الخصائص في كل مرحلة»، وإشكال الواقع والمثال الذي ينتهي فيه إلى أنه من الصعب البث في تأثير الغاية الأخلاقية للقصة في الطفل؛ أفلا نجعل الطفل بقصص لافونطين أو كليلة ودمنة «ينحاز إلى جانب الشر؟ ألا نعلمه الشر؟وهل يجب أن نعلمه الخير؟ وإذا علمناه الخير فهل يصلح لحياة واقعية؟»، ثم إشكال الموضوعي والمتخيل الذي يرى الباحث أن أهم ما يمكن أن يطرح ضمنه هو الخلط بين الخيال الحقيقي عند الطفل، وهو خيال ينمو بنمو القدرات العقلية الأخرى،

(123) - الكتابة للأطفال في علاقتها بالتنمية، ضمن: أعمال ندوة الطفل، ص 63.

(124) - نفسه، ص64-65.

وبين خيال الطفل الذي يتجلى في عجزه عن تركيب الواقع. ويأتي الخطأ من أننا نعتمد في تعاملنا مع الطفل على هذا النوع الأخير من الخيال، ونعتبره رحابة خيالية وعنوانا على جزء كبير من حياته النفسية[125].

إن ما يقصده الباحث في نهاية المطاف، هو ربط عملية الكتابة للأطفال عموما بعنصر الإنتاجية البرجماتي المعتمد على التصنيع الذي هو مظهر من مظاهر التقدم. فلكي نتقدم علينا أن نهتم بالعلم ونعمل على تلقينه لأبنائنا منذ مراحل الطفولة الأولى[126].

هذا مجمل تصور مبارك ربيع عن الكتابة للأطفال، ومن خلاله يظهر للقارئ أن هذا الباحث يعي بوضوح الفرق بين الكتابة المطلقة للأطفال، وبين ما يسمى بأدب الأطفال، هذا الأدب الذي «وضع للأطفال كاستراحة من عناء الدروس ومن قيود المقررات أو المواد الجافة إلى حد كبير [لـ] أنه يقدم بعض العوالم الجميلة والطريفة ويكون بموازاة الكتابة للأطفال، [أي] كتابة المقررات»[127]. إلا أنه على الرغم من هذا الوعي، وهذا هو الأمر المحير، يلح مبارك ربيع على ضرورة أن يقصد أدب الأطفال مقصدا تعليميا علميا كما يجب أن تقصد إلى ذلك الكتابة للصغار بصفة عامة، وبذلك تصبح غايات الإمتاع والتسلية والترفيه غير واردة، بل وتصبح «استراحة» أدب الأطفال غاية نقر بها نظريا ونرفضها تطبيقيا!.

والحقيقة، دونما دخول في التفاصيل، أننا قد نتفق مع معظم أسس تصور مبارك ربيع لو أنه استثنى منه أدب الأطفال -بالمفهوم الذي رصدنا خطوطه العريضة في أكثر من مناسبة- وأبقى بعد ذلك الغاية العلمية منوطة بأنواع أخرى من الكتابة للأطفال. فنحن لا يمكن أن نتصور الطفل آلة «تشحن» باستمرار إن لم تتح له بين الحين والحين فرص أدبية للترويح. إن الطبيعة البشرية ذاتها ترفض مثل ذلك التصور، وإلا فإننا سنرجع -من حيث لا نقصد- إلى الخطة العتيقة في التلقين فنربح، في سبيل التقدم العلمي، الطفل الآلة المتعلمة العالمة ونخسر الطفل الإنسان. .وقد تكون خلفية هذا التصور قائمة على رفض الأدب المائع الذي يقدم للطفل العربي في صيغة خيال سقيم ومترادفات وألفاظ مزينة بسخف، ولكن ذلك لا يجب أن

---

(125) - نفسه، ص65-67.

(126) - نفسه، ص 69.

(127) - نفسه، ص 64.

يكون حجة لجعل أدب الأطفال مرادفا لخطة التصنيع حتى نوظفه للخروج من التخلف. ولا شك في أن الكاتب نفسه على علم بكثير من النصوص العالمية التي ليست من هذا القبيل.

لقد كان من نتيجة هذا التصور أن استنتج مبارك ربيع بأن ما يقدم في المغرب للطفل من كتابات يعتمد على النمط الفرنسي، وهذا غير صحيح فيما يتصل بأدب الأطفال. وقد ظهر لنا، من خلال هذا الفصل والذي قبله كيف اعتمد المغاربة، في ميدان قصة الطفل على النمط المصري بصورة أساس، وهو نمط استلهم بدوره مصادر متباينة.

9 - <u>ميلود حبيبي: اشكال الخطاب في أدب الأطفال</u>.

ألح ميلود حبيبي أيضا على اعتبار ما يرد على المغرب من أدب الأطفال هو من إنتاج «دول أوربا الغربية، وخاصة من فرنسا، وأن اللغة التي كتب بها فرنسية، وتبقى نسبة ضئيلة جدا، مصدرها دول عربية، خاصة العراق ولبنان ومصر. وفي كثير من الأحيان تكون اللغة مزجا بين العربية واللهجة المحلية للبلد المصدر»[128]. والحقيقة أن لغة الإنتاج العربي الوارد على المغرب ليست مزدوجة، وأن ما يمكن أن يكون كذلك يدخل في دائرة الندرة.

وإلى جانب هاتين القضيتين أثار ميلود حبيبي في مقاله عن: «إشكالية الخطاب بين الكتابة والقراءة في أدب الأطفال» (1979) قضايا أخرى تتعلق أساسا بالمنهج النقدي الذي يمكن أن نتعامل به مع هذا الأدب. والواقع أن المقال إذ ينبئ عن وعي متطور بأدب الأطفال فإنه من ناحية أخرى لم يهتم بوضعية أدب الصغار في المغرب. ومن إشاراته النادرة إلى هذا الأدب ملاحظته «فراغ السوق التجارية من أدب مغربي للأطفال». وبعد ذلك بقليل، يعدد أسماء بعض الذين كتبوا ويكتبون قصصا للأطفال في العالم العربي ويذكر منهم محمد الصباغ، ويستخلص بـ«أن أدب الأطفال متوفر بالدرجة الأولى، وإن كانت هويته عموما أجنبية».

* * *

هذا هو حجم ظاهرة قصص الأطفال في المغرب في الفترة الممتدة من سنة 1947 إلى نهاية سنة 1979 انتقينا سماتها الدالة من الصحافة والأعمال القصصية ذاتها، ووصفنا علاماتها مراعين ما أمكن التدرج والامتداد. وكما قلنا في مناسبة

---

(128) - جريدة (المحرر)، 1979/10/07، ص 3.

سابقة فإن العناصر التي اعتمدناها في وصف مسيرة تلك القصص لايجب النظر إليها بطريقة تجزيئية معزولة، فقد تعمدنا انتقاء الجزئيات من بين ركام ضخم من المعلومات، ثم ركبناها في تشكيلات متوالية ومتكاملة حتى تستطيع إبراز الظاهرة في أنصع تجلياتها.

إن من نافلة القول، بعد وصولنا إلى هذه الغاية، إن الخطوة الجديدة التي يجب أن نخطوها لترسيخ أبعاد هذه النتائج النظرية؛ تتمثل في ضرورة التعامل مع نصوص قصص الأطفال المغربية تعاملا تحليليا نستجلي به خصائص بنياتها حتى يمكن إعطاء الظاهرة صورتها الحقيقية. وسيكون الباب الثالث والأخير من هذا البحث مجالا رحبا لممارسة تلك الخطوة التطبيقية.

الباب الثالث

أنواع الخطاب في قصص الأطفال بالمغرب

الفصل الأول.

خطاب القيمة

تتويجا لمجموع فصول البابين السابقين اللذين هيمن عليهما بوضوح الطابع النظري والوصفي، وتجميعا لمعطياتهما الفنية والنفسية والتاريخية والاجتماعية المنجمة، واستكمالا للصورة العامة لظاهرة قصص الأطفال المغربية، سنحاول في هذا الباب الثالث والأخير من البحث فحص نماذج من تلك القصص من خلال عينة من أنواع الخطاب فحصا جماليا.

* ماهية الخطاب.

ونبدأ بالإشارة إلى أن المقصود بالخطاب، في أبسط مظاهره، هو الخطة الأدبية التي يعتمدها الكاتب لإيصال «الخبر» إلى القارئ قصصيا حسب الطريقة التي يشرحها تودوروف[1]. وإذا كانت طبائع الأخبار تتعدد بتعدد القصص وموضوعاتها، كان من البدهي أن تتعدد أيضا أنواع الخطاب باعتباره قناة إبلاغية. والواقع أن مسألة إحصاء تلك الأنواع وضبطها لا بد أن تحيل بدورها على مسألة نقدية أخرى تتصل بتصنيف الموضوعات الغالبة في قصص الأطفال. إلا أن الذي يهم ليس الموضوعات الغالبة، بل قنواتها الأدبية وبالذات تلك التي تكفلت بصياغة القيم والمغامرة والخوارق والتاريخ والشاعرية في قصص الأطفال المغربية. وتبعا لذلك يكون الخطاب قد نسخ الموضوع، وأصبح من الممكن أن تتداخل ضمن نص واحد مستويات من أنواع الخطاب حسب السياقات المعتمدة. ومن هنا فإن انتقاءنا لتلك الأنواع الخمسة المذكورة، وترتيبها بالصورة المتدرجة التي ستعكسها الفصول القادمة: إنما ينطلق من درجة الهيمنة والشيوع دون سواهما. فخطاب القيمة مثلا لا تكاد تخلو منه قصة، لذا فإن بدايتنا به في الفصول التحليلية قد تم على هذا الأساس. كما أن ختم فصول هذا الباب بخطاب شاعري، يعني تحليل نماذج قصصية ذات سمات جمالية قلما تستثمر من قبل الكتاب المغاربة.

---

(1) T.TODOROV: LES CATÉGORIES DU RÉCIT LITTÉRAIRE. IN: L'ANALYSE STRUCTURALE DU RÉCIT. COMMUNICATIONS,8:1966.ED. DU SEUIL,1981. COLL.POINTS 129.PP.131-157.

* **القيمة الخلقية.**

يتمتع مصطلح «القيمة» بدلالات متعددة تتباين بتباين الميادين التي يوظف ضمنها. وفي الميدان الأخلاقي -الذي يهمنا أكثر من غيره في هذا الفصل- يطلق المصطلح «على ما يدل عليه لفظ الخير، بحيث تكون قيمة الفعل تابعة لما يتضمنه من خيرية. فكلما كانت المطابقة بين الفعل والصورة الغائية للخير أكمل، كانت قيمة الفعل أكبر، وتسمى الصور الغائية المرتسمة على صفحات الذهن بالقيم المثالية ... وهي الأصل الذي تنبني عليه أحكام القيم، أي الأحكام الإنشائية التي تأمر بالفعل أو بالترك»[2].

انطلاقا من هذا التعريف، يعني خطاب القيمة في قصة الطفل الخطة المعتمدة قصصيا لإيصال مفهوم الخيرية المتجسد في مجموعة من الأحداث، إلى القارئ الطفل. والحقيقة أن وصف الكاتب لأي قسم من أقسام القصة قد يحمل تقييما أخلاقيا. على أن غياب مثل هذا الحكم يعني أيضا اتخاذ موقف له دلالته. وليس ضروريا أن يكون هذا التقييم مصوغا صياغة واضحة لنتوصل إليه، بل يكفي أن نعتمد دليل المبادئ وردود الفعل النفسية لكي نكتشفه[3]. إلا أن المعهود في قصص الأطفال أن تتم الإشارة إلى التقييم الأخلاقي بصورة تثير الانتباه وتلفت نحوه الطفل المتلقي بحدة قد لا نجد لها مثيلا في قصص الراشدين. صحيح أن قصة الطفل قد تتضمن خطابا أخلاقيا ضمنيا، ومع ذلك فإن درجة وضوح الخطاب تكون دائما قوية بالمقارنة مع قصص الكبار.

* **القيم في قصص الأطفال المغربية.**

ليست قصص الأطفال المغربية استثناء فيما نحن بصدده، فقد عالجت العديد من أنواع القيم الأخلاقية معالجة لا بد أن تثير اهتمام الباحث. وإذا كان من شأن المتابعة التحليلية لكل القيم السائدة في قصص الأطفال المغربية أن تؤدي، في نهاية المطاف، إلى نوع من التكرار؛ فقد تعمدنا -تفاديا لذلك- انتقاء قيمتين أخلاقيتين وأخضعناهما للتحليل انطلاقا من المنظور المحدد أعلاه. والقيمتان المعنيتان هما «الصداقة» و«الأمانة». والتركيز عليهما لن يمنع من البدء برصد الإطار الشامل المشترك الذي قدمت ضمنه مختلف القيم.

---

(2) - جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973، ط1، ص 213.

(3) - TODOROV: POÉTIQUE. ED. SEUIL. 1968. COLL. POINTS 45. P.63.

إذا كان من الصعب إيجاد تصنيف شامل ودقيق يضم كل القيم كما يقرر كثير من الذين عرضوا لبحث هذا الموضوع؛ فإن عملنا تبعا لذلك، سوف يحجم عن الخوض في مسألة التصنيف، والاكتفاء، بدلا منها بتسمية القيم التي اشتمل عليها جانب من قصص الأطفال المتوفرة لدينا. وبعد مسح أولي لتلك القصص، اتضح لنا أن أبرز القيم السائدة فيها لها صلة بالنظام والصدق والأمانة والشجاعة والحرية والإيثار والصداقة والرفق بالحيوان والتدين والعمل والمعرفة وتعلم المهارات والتواضع والوطنية والقومية والإنسانية والعدل وعدم الاحتيال وعدم الحسد وعدم التسرع وعدم السرقة، وغيرها من القيم التي يبرز من بينها النوع الأخلاقي بوضوح شديد كما أشرنا سالفا.

ولقد اعتمدت معظم القصص التي فحصناها على قيم بمعناها الصريح الإيجابي، بينما اعتمدت مجموعة قليلة على نقيض القيمة كما في قصة «عاقبة الكذب»[4] التي دعت إلى الصدق عن طريق نبذ رذيلة الكذب. إلى جانب ذلك، تضمنت معظم القصص أكثر من قيمة كما في الشريط المصور «حيرة إسماعيل»[5] الذي ضم قيم الشجاعة والتضحية وحب الوطن، وكما في حكاية «الأخلاق الفاضلة»[6] التي اشتملت على قيم الحلم والمروءة والوفاء بالوعد. وقد أوحى عنوان الحكاية بهذه التعددية، ومع ذلك فإن هناك قصصا لا يوحي عنوانها بأية قيمة، لكنها تكتظ مع ذلك بالقيم كما في حكاية «الهميان المفقود»[7] التي تفصح خاتمتها الآتية عن جانب من ذلك الاكتظاظ: «وبعد ثلاثة أيام من ذلك ودع التاجر حمدون الرجل الأمين بعد أن شكره على حسن الوفاء والأمانة والضيافة. واتخذ حمدون دارا كبيرة في بغداد ومتجرا عظيما، ولم ينس عاقبة التبذير، فأخذ يقتصد ولكنه لم ينس الفقراء والبؤساء، لأنه جرب أحوالهم وعرف آلامهم، فكان مثالا للمحسن الكريم».

كما عمدت بعض القصص إلى إيصال قيم ذات دلالات غامضة كحكاية «الصديق المتوحش»[8] التي تحدثت عن صداقة غريبة وغير مبررة، تقوم بين طفل

---

(4) - تأليف: عبد الفتاح الأرزق، دار الطباعة الحديثة، (د.ت)، سلسلة سناء.

(5) - إنتاج: عبد الرحمن السابح ومصطفى العلوي وعبد الرحيم اللبار، مؤسسة الهدف، الرباط، (د.ت).

(6) - تأليف: عبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، دار الثقافة + الشركة الوطنية للنشر والتوزيع + الدار التونسية للنشر (د.ت)، سلسلة (القصص المدرسية).

(7) - تأليف: عبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، دار الثقافة + الشركة الوطنية للنشر والتوزيع + الدار التونسية للنشر 1978 سلسلة (القصص المدرسية).

(8) - تأليف: مصطفى رسام، شوسبريس، الدار البيضاء، (د.ت)، (سلسلة كان ياما كان- 18).

صغير وذئب متوحش معروف بين ذئاب الغابة بالشراسة. ومن هذا الصنف الغامض تلك القصص التي تتميز ببعدها الأسطوري أو الغريب كما في حكاية «القمر المعلق»[9]. وعمدت قصص أخرى إلى إثارة قيم تسود عادة بين الراشدين بدلا من أن تسود بين الأطفال كما في حكاية «الفرحة الكبرى»[10] التي صورت حبا عميقا بين قمر الزمان وشمس الضحى، وما كلفهما من تضحيات ومتاعب. والمعروف أن «لكل مرحلة من مراحل العمر قيمها الخاصة في كل مجتمع. فللأطفال قيم خاصة بهم تتميز بها مرحلة الطفولة، وكذا الحال بالنسبة إلى مراحل العمر الأخرى. والأطفال يمرون في نموهم بمراحل مختلفة، وفي كل مرحلة يتبنون القيم المرتبطة بها وفقا لما تحدده الثقافة التي يعيشون فيها»[11]. لذلك، فإن عدم إخضاع القيمة لسمات التنسيب المرحلية في قصص الأطفال يؤدي إلى خطاب قيمي متعال. ولم تكن قصص الأطفال المغربية، في الفترة المدروسة، تحدد فئات جمهورها حتى نستطيع الحديث من خلالها عن قيم تساير مختلف مراحل أعمارهم. أما عن مسألة تكييف القيم مع خصائص البيئة الوطنية فإننا سنبث فيها عمليا خلال تحليل النموذجين المنتقيين.

إن قصص الأطفال المغربية لا تخرج في معظمها عن نطاق توظيف عناوين ذات دلالة أخلاقية صريحة. وهي في ذلك تتابع آلاف العناوين القصصية العربية -خاصة منها المصرية- التي راجت في المغرب. والواقع أنه لا يمكن الحديث عن صيغ جاهزة منقولة، إذ إن كثيرا من قصص الأطفال العالمية تعتمد في إنجاز عناوينها على «فاعل» تسند إليه صفة خلقية. ويقتضي الإنصاف في هذا الصدد القول بـ«المتابعة» دون «النقل». وهكذا يأتي عنوان قصة الطفل المغربية مركبا في الغالب من كلمتين، تكون إحداهما وصفا يعطى لشخصية أساس في القصة ليدل بصورة مباشرة على القيمة كما في قصص «الطفل البطل»[12] و«حرية بلبل»[13]

(9) - تأليف: مصطفى رسام، شوسبريس، الدار البيضاء، (د.ت)، (سلسلة كان ياما كان- 15).

(10) - تأليف: عبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، دار الثقافة + الشركة الوطنية للنشر والتوزيع + الدار التونسية للنشر 1976.

(11) - هادي نعمان الهيتي، صحافة الأطفال في العراق، مرجع سابق، ص67.

(12) - تأليف: مصطفى رسام، شوسبريس، الدار البيضاء، (د.ت)، (سلسلة كان ياما كان- 18).

(13) - تأليف: مصطفى رسام، شوسبريس، الدار البيضاء، (د.ت)، (سلسلة كان ياما كان- 16).

و«الصديق الوفي»[14] أو بصورة غير مباشرة كما في قصص «الشبل الأناني»[15] و«الأرنب السارق»[16] و«الصديق المتوحش»[17]. وفي حالات أخرى تستنتج القيم ونقائضها من العناوين ذات الصياغة الصريحة التي لا تحمل إشارات عن الشخصية الأساس كما في قصص «الأخلاق الفاضلة»[18] و«الحسد وعواقبه»[19] و«التسرع يعقبه الندم»[20]. ويعتبر محمد الصباغ من أكثر الكتاب المغاربة توظيفا لعناوين قصصية لا تشير صياغتها إلى قيم. ونستطيع في هذا الصدد قراءة العناوين الفرعية لقصته «عندلة»[21]، أو مجموعة قصصه «بسمة للأطفال»[22] حتى نتأكد من هذه الظاهرة.

تلك سمات عامة تنسحب على كثير من القيم كما عرضتها قصص الأطفال المغربية. وحتى نعطي لجانب من تلك السمات بعدا تطبيقيا؛ سنعمد في الصفحات الآتية من هذا الفصل إلى التركيز على النموذجين القصصين اللذين أبلغا خطاب القيمة بصيغتين متباينتين.

* الصديق الوفي: الحاج مصطفى غزال.

نشرت هذه القصة ضمن كتاب «رحلة في البراري والبحار» الذي صدرت طبعته الأولى في سنة 1964. وإلى جانب «الصديق الوفي» ضم الكتاب قصة «أم الخير والحمامة السوداء». ولا ندري ما هي العلاقة المباشرة بين هاتين القصتين وعنوان الكتاب المسطر أسفل الغلاف الأمامي. وبدلا من ذلك؛ نستطيع ضبط علاقة مباشرة وصريحة بين النصين والعنوان الآخر «قصص للأطفال» المنجز بحروف يدوية في الجانب الأعلى من الغلاف نفسه.

«الصديق الوفي» أول نص في كتاب غزال، وهو يتركب من تمهيد وخاتمة، بينهما

---

(14) - ضمن: «رحلة في البراري والبحار»، تأليف: مصطفى غزال، دار مدنية الشرقية، الدار البيضاء، 1964.

(15) - تأليف: عبد الفتاح الأرزق، دار الطباعة الحديثة، (د.ت)، سلسلة سناء.

(16) - تأليف: عبد الفتاح الأرزق، دار الطباعة الحديثة، (د.ت)، سلسلة سناء.

(17) - تأليف: مصطفى رسام، شوسبريس، الدار البيضاء، (د.ت)، (سلسلة كان ياما كان).

(18) - تأليف: عبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، دار الثقافة + الشركة الوطنية للنشر والتوزيع + الدار التونسية للنشر (د.ت)، سلسلة (القصص المدرسية).

(19) - حميد سعاد، مجلة (مناهل الأطفال)، ع1، السنة 3، نونبر 1978، (د.ص).

(20) - مجلة (التلميذ)، ع1، 1978، ص6.

(21) - صدرت عن دار الكتاب، الدار البيضاء، 1975.

(22) - دار الكتاب اللبناني + دار الكتاب المصري، 1975.

أربع مقطوعات (séquences):

1) جعفر النجيب (ص.1- 4)

2) جعفر وأصدقاء السوء (ص. 4)

3) جعفر يختبر صديقيه (ص. 4-10)

4) أبو جعفر يتأكد من صداقة صديق (ص.10-14)

إن استحضار عنوان النص وإضافته إلى عناوين المقطوعات، من شأنه أن يطلع القارئ على جزء كبير من خبر القصة. ودونما دخول في التفاصيل التي ستكشفها المعالجة السياقية؛ يمكن القول بدءا بأن مجموع تلك العناوين يعفينا من القيام بتلخيص القصة.

«في قديم الزمان كان في مدينة الدار البيضاء تاجر كبير اسمه صلاح الدين وكان غنيا كثير المال وقد رزقه الله غلاما سماه جعفر»[23]. بهذه الكلمات التمهيدية يبدأ النص. وصيغة التمهيد ليست غريبة عن أذن القارئ المدمن على قصص الأطفال أو الراشدين، خاصة منها الحكايات العجيبة والشعبية. في هذا التمهيد نتعرف البطل -واسمه جعفر- وهو في محيطه البيئي زمنيا (في قديم الزمان) ومكانيا (الدار البيضاء) وطبقيا (ابن رجل غني). ومجموع عناصر هذا المحيط لا تعرفنا إلى البطل في ذاته.لذا كان لزاما أن ننتظر جزءا آخر من النص حتى نزداد تعرفا إلى شخصيته.

1- <u>جعفر النجيب</u>.

ولن يستمر انتظارنا طويلا. ففي المقطوعة الأولى تدمج مجموعة من المعلومات التي لها صلة بالمحيط البيئي (المدرسة -الأستاذ - الأب - المحتاجون) بمجموعات أخرى من الصفات الخلقية وغير الخلقية المتصلة بجعفر في ذاته: فهو (تلميذ نجيب -يحفظ دروسه -يحب أستاذه -يحسن إلى رفاقه -ينجح في دراسته -ثم هو يساعد أباه -أمين -تقي -يقيم الصلاة -يعطف على المساكين -يواسي الضعفاء -يرأف باليتامى -يحسن إلى الأرامل -محبوب). والمجموعتان تلتقيان في شخصية جعفر الذي يصبح بذلك بؤرة المقطوعة كلها. ومجموع المعلومات يكشف عن بطل مثالي. وسوف نتحفظ هنا عن وسم هذا البطل بـ «الغرابة» لتميزه بكل تلك الصفات الخلقية وغير الخلقية، كما سنتحفظ الآن في البحث عن دلالات هذا التميز.

---

(23) - رحلة في البراري والبحار، ص1.

2- جعفر وأصدقاء السوء.

تتصل هذه المقطوعة بالأولى برابطة زمنية: «مضت الأيام». وفيها يظهر عنصر جديد وفعال هو: «أصدقاء السوء» الذين سايرهم جعفر حتى «تردى في مهاوي الضلال وتبدل من تقي إلى إنسان عربيد متكبر ينفق أمواله برعونة جزافا على أصدقاء السوء في المقاهي والحانات»[24]. ولن نتحفظ الآن في البحث عن سر تغير جعفر من بطل مثالي إلى فتى ضال ما دامت قد توفرت لدينا عناصر استنطاق «التحول» ANAGNORISIS. وقبل أن نكشف عن ذلك، نذكر بأنه من المفترض أن يكون القارئ المستقبل للخطاب القيمي في النص في مرحلة الطفولة المتأخرة (من السنة التاسعة إلى السنة الثانية عشرة) ما دام المستوى التعبيري، على الأقل، يستبعد الأطفال الذين هم دون تلك المرحلة. (يلح المؤلف على عنوان «قصص للأطفال»، المشار إليه سابقا. وباستثناء ذلك لا توجد في الكتاب كله أدنى إشارة إلى سن طفولي محدد). ومع ذلك الافتراض سيظل هذا الجزء من النص في جانب منه غريبا عن تصور ذلك المستقبل نظرا لغموض دلالة بعض الألفاظ والعبارات: (لاحظ أن الراوي يقول عن أصدقاء جعفر بأنهم أصدقاء مادة، وأنه ينفق عليهم برعونة جزافا!).

تتقابل المقطوعة الثانية مع الأولى، تقابل اللونين الأبيض والأسود، على صعيدي الفعل والصفة: فـ (الاجتهاد -النجاح -المساعدة -العطف -الرأفة -الإحسان -الحب) في مقابل (التبذير -التكبر -رفقة السوء -الضلال -العربدة). وهذا التقابل لا يظهر عن طريق مقارنة المقطوعتين مع بعضهما فقط، بل يظهر أيضا داخل المقطوعة الثانية ذاتها حيث تفصح جملة صريحة عن وضعيتين متباينتين عرفهما جعفر الذي «تبدل من تقي إلى إنسان عربيد متكبر ينفق أمواله برعونة جزافا»[25]. وضمن هذا التقابل تتجلى رغبة الراوي المتطلعة لضبط الهوس الأخلاقي وتسجيله بواسطة كتابة تقريرية.

هكذا يتضح دلاليا تحول جعفر من بطل مثالي إلى آخر ضال لما تأثرت أخلاقه بسلوك «أصدقاء المادة». أما تركيبيا فلا تقدم المقطوعة عناصر غنية يمكن التشبث بها لتعليل التحول الطارئ وتبرير المقابلة الصارخة بين هذه المقطوعة والتي قبلها.

---

(24) - نفسه، ص4.

(25) - نفسه، ص4.

وفي هذا المضمار، ستتراوح الأسئلة التي ستراود ذهن القارئ بين هذين القطبين: كيف «تعرف» جعفر إلى أصدقاء السوء وقد بلغ من الحصانة الأخلاقية - انطلاقا من معلومات المقطوعة السابقة - شأوا عاليا؟. ثم لماذا كان من اللازم أن يساير جعفر هؤلاء في تصرفاتهم بدلا من أن يؤثر فيهم بتصرفاته؟. إن المقطوعة تتجاوز مثل هذين السؤالين، وتستمر في الإعداد المتسرع لتقديم الخطاب الأخلاقي.

3- جعفر يختبر صديقه.

لم تتجاوز المقطوعة الثانية أكثر من بضعة أسطر لترصد التحول في حياة جعفر. وبالمقابل، فإن المقطوعة الثالثة امتدت إلى أكثر من ثلاث صفحات إضافة إلى صفحتي الرسمين التوضيحيين. تكشف هذه المقطوعة عن تجربة اختبار جعفر لبعض أصدقائه، وهي تترابط مع سابقتها وفقا لخطة الاستتباع المتسلسل: ذلك أن الوضعية الأخلاقية الجديدة التي أصبح عليها جعفر، اقتضت، هنا، صبرا طويلا من أبيه. وهذا الصبر الذي لم يقابل بغير التمادي في الغي من قبل جعفر، دفع الأب، الذي كان يشك في نزاهة أصدقاء ابنه، إلى أن يطلب منه القيام بتجربة لكي يتأكد من موقفه : «اذهب هذا المساء لدار أول صديق تعتقد فيه الإخلاص والوفاء وتظاهر بأنك طردت من المنزل وأنك بحاجة لمساعدة» [26]. وبالفعل يقبل جعفر الطلب، ويتصل بصديقيه حسن وعبد الله على التوالي ليكتشف رفضهما مساعدته. وبذلك تكون تفاصيل هذه التجربة هيكل المقطوعة التي تبدأ بسرد تقليدي ينبثق منه حوار يستقل لينشأ عنه مشهد حواري يكاد يغطي أربع صفحات:

«... ضاق والد جعفر من تصرفات ولده ونفذ صبره فقال له يا ولدي أراك تبدلت وتغيرت، وصرت تنفق الأموال بلا حساب على أصدقائك فهل هم أصدقاء أوفياء، يا بني[؟].

قال جعفر :

نعم يا والدي ...» [27].

وفي سبيل إنجاز هذا الحوار، اعتمد الساردعلى فعل «القول» الذي يسبق التدخلات الكلامية، متبوعا بنقطتين عموديتين للإشارة إلى أننا بصدد كلام متبادل، لكن دونما اعتماد على العارضة (-) في بداية التدخلات أو على علامتي التنصيص. وتلك

---

(26) - نفسه، ص6.

(27) - نفسه، ص4-6.

هي الخطة الشكلية العامة للحوار في النص كله.

يبدأ جعفر اختبار أصدقائه «مساء». يتصل أولا بحسن، ويقول له إن أباه قد طرده، ويطلب منه المبيت عنده، لكن حسن يقطب حاجبيه ويرفض مساعدته حسب الحجة الآتية:

«يا صديقي جعفر، يعز علي أن أقول إن منزلنا صغير وهو عبارة عن غرفة واحدة لذلك ترى أن عذري واضح. فتركه جعفر دون أي عتاب»[28].

ومرة أخرى يجد المتلقي نفسه مضطرا إلى تصور الأسئلة المحتملة التي يمكن أن يوحي بها تركيب هذا الموقف: هل كان غضب حسن مبررا؟ ألم يكن من اللائق أن يرفض حسن مساعدة جعفر بالتي هي أحسن، خاصة أنه إزاء صديق «غني»؟. ثم هل يمكن حقا أن يرفض أحد مساعدة صديق لم يعد غنيا بصورة مؤقتة، خاصة إذا كانت المساعدة من النوع الميسور الذي طلبه جعفر: (المبيت)؟. وصيغ هذه الأسئلة نفسها يمكن أن تتكرر بشأن موقف عبد الله: «إنني آسف يا أخي لأنني لا أملك أي نقود فالأفضل أن ترجع لوالدك وتطلب الصفح والعفو منه هيا هيا، اذهب يا أخي مع سلامة الله وتركه وسار»[29]. وإذ نلحظ هنا تمازج الحوار مع السرد في فقرة واحدة من دون أي فاصل؛ نلمس في الوقت نفسه أن تركيب الموقفين السالفين يتسم بسذاجة صريحة.

لقد سبق القول إن تجربة اختبار جعفر لصديقيه تبدأ «مساء». ونضيف هنا أن تفاصيل التجربة تتم «ليلا». وإلى جانب تلك السمة الزمنية، هناك عناصر أخرى جديرة بالإشارة في هذه المقطوعة الثالثة: فالقارئ لا يعرف عن الصديقين حسن وعبد الله شيئا باستثناء اسميهما. إنهما شبحان بالنسبة إلى الطفل وغير الطفل، ومن شأن هذا أن يزيد في خلخلة تركيب الموقفين اللذين أسندا إليهما. ويلتقي جعفر بعبد الله «مصادفة». والمصادفة في قصة الطفل، كما في القصة عموما، تعني اضطرابا فنيا مضاعفا؛ إذ هي ترابط غير راجح ولا ضروري أو منطقي بين موقفين، يفضي إلى نتيجة لفظية غير منطقية أيضا. ثم إن عبد الله هذا ينصح صديقه جعفر بالمبيت في أقرب فندق بالشارع، أي في «فندق الصحراء». وهذه الإشارة المكانية الجديدة تحتم العودة إلى أول جملة في النص: «في قديم الزمان» لنكتشف بعدها تناقضا صارخا.

---

(28) - نفسه، ص7.

(29) - نفسه، ص8.

والحقيقة أننا تحفظنا منذ البدء من الوقوف عند مدلول تلك الجملة منتظرين توفر عناصر جديدة لكي نتأكد فعليا من أننا لسنا إزاء حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة. ففندق الصحراء بمدينة الدار البيضاء -هذه المدينة الحديثة- لا يمكن تصوره «في قديم الزمان». وهذه الصيغة الزمنية هي في الواقع من قبيل المتابعة التعبيرية لحكايات قديمة أو لقصص أطفال حديثة، بما فيها تلك التي أنجزها الرواد المصريون. وعلى كل، فإن مما ينبئ عن وقائع حديثة أو معاصرة تلك الرسوم المصاحبة للمتن، على الرغم من رداءتها.

في هذه المقطوعة تتكسر تسلسلية السرد عن طريق الحوار الذي لا تخلو تعابيره من تقريرية سافرة. فالصيغ تفتقر إلى الشفافية المطلوبة في قصص الأطفال بدرجة معقولة. وحتى تموجات الجمل الاستفهامية لم يتم التنصيص عليها بعلامات الاستفهام التي عُوض بعضها بعلامة تعجب مضاعفة: «فهل هم أصدقاء أوفياء يا بني!!» [30]. «أين نلتقي الليلة!!» [31]. ومع استمرار التقريرية؛ فالحديث المباشر عن الأوصاف الخلقية، حسنة أو رديئة، قد خفت بوضوح في هذا الجزء من النص ليفسح المجال لخطاب القيمة حتى يعبر عن ذاته من خلال الفعل الأخلاقي المبلور في حوار متقطع.إننا إذن إزاء تفصيل من تجربة ممتدة، تُجسَّم بالكلام المتبادل، وتتوارى دلالتها الخلقية من دون أن تغيب نهائيها؛ إذ إن شبح القيمة دائم الهيمنة والحضور.

4- **أبو جعفر يتأكد من صداقة صديق.**

تنتهي المقطوعة الثالثة بعد تجربة اختبار، وتبدأ الرابعة لتتيح بدورها المجال لتجربة اختبار جديدة. وكان في إمكان هذا النص أن ينتهي عند هذه الفقرة: «إنك على حق يا والدي العزيز، فلم أجد منهم [أي من الأصدقاء] سوى التأسف لما أصابني، فبئس الأصدقاء» [32]، حيث ينكشف بالبرهان المغزى الخلقي، ويكون خطاب القيمة قد أبلغ رسالته للمتلقي. إلا أن تمطيطا تراكميا طرأ بإضافة مقطوعة رابعة تمتد إلى ما يزيد عن الصفحتين، ترتبط مع سابقتيها -تبعا لمنطق التراكم- ترابط تضام.

إن الأمر يكاد يعني حكاية جديدة: فصلاح الدين، أي والد جعفر، يذبح كبشا يلطخ بدمه غرفة في بستان منزله، ثم يخبر صديقه حسين بأنه قد قتل لصا. ومن

---

(30) - نفسه، ص4.

(31) - نفسه، ص7.

(32) - نفسه، ص10.

دون مناقشة، يأخذ حسين القتيل (الذي هو في الحقيقة كبش مذبوح) ويدفنه بكيسه. كل هذا يتم بحضور جعفر الذي يستفيد من ذلك درسا عمليا علىٰ «الصداقة الخالصة لله والمجردة عن المادة»[33]. وبعد أسبوع يرسل صلاح الدين ابنه كي ينهال ضربا على يوسف ابن صديقه حسين، هذا الصديق الذي لن يحرك -مرة ثانية- ساكنا للاحتجاج أو التساؤل، ويكتفي بدلا من ذلك بالإصلاح بين الوالدين قائلا لجعفر: «اذهب يا بني بسلامة الله ولو قتلت ولدي يوسف لما تحرك لساني بكلمة»[34].

في هذه الحكاية المكونة لهيكل المقطوعة الرابعة يتم الخطاب الصريح عن قيمة الصداقة كالآتي: «يا بني، لقد بلغت من الكبر عتيا ولم أتخذ إلا صديقا واحدا وسترى الصداقة الخالصة لله والمجردة عن المادة»[35]. وهذه الخطة تُدعى بالأسلوب «المباشر في غرس القيم، وهو أسلوب عفا عليه الزمن، ولم يعد مرغوبا فيه، لأن دراسات علم النفس التربوي وعلم نفس الطفولة أثبتت بما لا يدع مجالا للشك بأن هذا الأسلوب يعني لدى الطفل الوعظ والإرشاد، وهو -نفسيا- ينفر منه ولا يستسيغه، إضافة إلى أنه امتداد للأسلوب المدرسي الذي يحاول الطفل الهرب منه حين يقرأ شيئا خارج المنهاج المدرسي. ولقد اختصر العاملون في حقل دراسة محتوى أدب الأطفال تسمية هذه الطريقة فدعوها بالقيمة الصريحة»[36].

إن معلوماتنا عن شخصية حسين، صديق أبي جعفر قليلة، فإلى جانب «الصداقة العمياء» المتصف بها، يذكر النص أن له متجرا، إلا أن الرسم في صفحة(13) يظهره في مباذل وأسمال ستجعل القارئ الطفل يتساءل حتما: أهكذا يكون صاحب متجر، وصديق لصلاح الدين الغني؟. وأقل من ذلك معلوماتنا عن يوسف الذي سيُضرب ثم يتضارب من دون أن يدري لماذا. والحقيقة أن فعل «يتضاربان» مثل شخصية يوسف ذاتها، ليس مبررا على الإطلاق. ولعل سياق العبارات أن يبرز تلك الاعتباطية: «ذهب جعفر وفتش على يوسف فوجده واقفا أمام متجر والده، فانهال عليه ضربا ولكما، ولما شاهد حسين ولده وولد صديقه يتضاربان خرج من متجره

(33) - نفسه، ص10.

(34) - نفسه، ص14.

(35) - نفسه، ص10.

(36) - سمر روحي الفيصل، دراسة في قصص: «أصدقاء النهر»، مجلة (الموقف الأدبي)، ع103، تشرين الثاني1979، ص121-122.

وأصلح بينهما »[37]. فلكي يكون هناك «تضارب» على مستوى اللغة لا بد من وجود متخاصمين ندين، بينما لا يكتشف القارئ سوى معتد فاجأ خصمه بصورة لا تسمح بتخيل قدرة الخصم على «التضارب».

يتصل جزء من هذه المقطوعة، زمنيا، بمجموعة أحداث تلك الليلة التي اختبر فيها جعفر صديقيه في المقطوعة الثالثة. والحقيقة أن أحداث هاتين المجموعتين قد تمت في فترتين منفصلتين، إلا أن انعدام الإشارة الزمنية الفاصلة بينهما تجعل المتلقي -كيفما كان نوعه- يتخيل الأحداث تقع في زمن واحد.

إن ترابط التضام الذي جمع المقطوعتين الثالثة والرابعة لا يمنع من النظر إليهما من خلال زاوية تقابلهما. فقد أراد الراوي الحقيقي أن تتركب كل مقطوعة من موقفين اختباريين: في الثالثة يختبر جعفر صديقيه حسن وعبد الله مرة واحدة لكل منهما، وفي الرابعة يختبر صلاح الدين صديقه حسين مرتين. لذلك فالمقابلة من زاوية «الفاعلية» (الابن ثم الأب) و«المفعولية» (الأصدقاء) لا تتخذ بعدا انطباقيا. ففي المقطوعة الثالثة، موقف واحد (-رفض المساعدة) وشخصيتان (-حسن وعبد الله) وحوار طاغ، وفي الرابعة موقفان (كتمان السر + نكران الذات) وشخص واحد (حسين) وسرد مسيطر. وبذلك تصطبغ المقابلة بالتضاد على مستوى مجموع المكونات حسبما يلخصها الجدول الآتي:

المقطوعة	الفاعلية	المفعولية	الجمالية المهيمنة	النتيجة
1=	الابن	حسن+عبد الله	الحوار	رفض المساعدة
2=	الأب	حسين	السرد	كتمان السر+ نكران الذات

لنحاول الآن فحص المقطوعتين معا من خلال قاسمهما المشترك: قيمة الصداقة. وقد سبق القول إن المقطوعة الثالثة، المتصلة باختبار جعفر لصديقيه، تملك من العناصر ما يجعلها مع الأجزاء السابقة عليها، حكاية أخلاقية متكاملة. وإذا كان هذا التكامل يستدعي بالضرورة تلك الأجزاء؛ فإن المقطوعة الرابعة، القائمة على اختبار الأب لصديقه، لا تكاد تفعل ذلك؛ الشيء الذي يجعلها تحقق تكاملها الذاتي بمفردها. إن الصداقة في المقطوعة الثالثة «تنتفي» بينما «تتأكد» في الرابعة.

---

(37) - نفسه، ص14.

وانتفاؤها أو تأكدها في المقطوعتين معا قد استلزم أكثر من شخصية وموقف. فالصداقة في المقطوعة الثالثة تنتفي لسببين واهيين: «طلب المبيت -طلب النقود». بينما تتأكد في الرابعة لسببين خطيرين: «القتل (الزائف) -الاعتداء على الابن». وقد سبق القول إنه من الصعب التسليم بالسهولة التي امتنع بها صديقا جعفر عن مساعدته. ويمكن استحضار الصعوبة نفسها فيما يتعلق بكتمان السر عند حسين ونكرانه للذات: فهل من الصداقة السليمة أن يدفن صديق ضحية صديقه من دون أن يستفسره عن حقيقة أمرها؟. أليس الضحية، الذي يدفنه الصديق دونما استفسار، فردا آخر في المجتمع يمكن أن يكون قد قتل عدوانا وظلما؟. ثم هل من المعقول أن يسكت أب يضرب ابنه على مرأى منه من دون أن يستفسر على الأقل، عن سبب الضرب؟. أكثر من ذلك، هل في استطاعة أب، أيا كان وفاؤه لأصدقائه، أن يترك ابنه يُقتل -كما يقول حسين والد يوسف في نهاية النص -من دون أن يحرك، باسم الصداقة، لسانه بكلمة واحدة؟.

إن الإجابات المحتملة عن مجموع هذه الأسئلة كفيلة بأن تحيل على مواقف ساذجة بدرجة متطرفة؛ فبدلا من أن يتجه النص إلى الإيحاء للأطفال بالقيمة الخلقية انطلاقا من الحدث المحتمل أو الراجح الذي يمكن تصور وقوعه؛ نراه يستعير خطابا زائفا لا ينبع من البناء السردي ولا من المفهوم السليم للقيمة، وبذلك يفوّت على القارئ الطفل فرصة توسيع آفاق تجاربه بواسطة الفن القصصي. إذ من «المعروف جيدا أن الطفل يكتسب مواقفه وقيمه عن طريق التشبه بفرد يحترمه أو يحبه تبعا لعملية التقليد الموجودة لديه، كما يكتسب ذلك عن طريق الشحنات الانفعالية وربطها بصور حية من الحياة، أو عن طريق المناقشة المنطقية المناسبة لمدركاته. ولقد وجد التربويون أن القصة تستطيع إمداد الطفل بذلك كله تبعا لمقدرتها على عرض شخصية تقنع الطفل فيقلدها أو يتقمص دورها، وعلى جعل الطفل يتأثر -ينفعل- بها، وعلى إمكانية سردها عليه ومناقشته فيها»[38]. إلا أن قصة «الصديق الوفي» لم تعرض على القارئ الطفل شخصية من هذا القبيل.

إن عقدة هذا النص تنحل، عندما يتيقن جعفر بأن أصدقاءه مزيفون في نهاية المقطوعة الثالثة. وما يأتي بعد ذلك إنما هو من قبيل الإضافة التي قد تزيد

---

(38) - سمر روحي الفيصل، واقع البنية الفنية لقصص الأطفال في سورية، مجلة (المعرفة)،عدد خاص عن ثقافة الطفل، 214/215، دجنبر-يناير1979/1980، ص68.

في توضيح دلالة القيمة عن طريق التقابلات -كما أسلفنا- ولكنها تُعتبر تراكما على الصعيد التركيبي. وكان بإمكان العقدة أن تنحل لو أن جعفر اكتفى بلقاء صديقه الأول حسن، كما كان بإمكانها -بعد ذلك- أن تنحل بعد موقف ذبح الكبش ودفنه، ولكن الراوي ألح في تنويع الشخصيات والمواقف رغبة في «التأكيد» الذي اعتمد بدوره على التكرار. والتكرار في قصة الطفل ذو حدين: فإذا كان زائدا عن البناء الأساس تحول إلى حشو، أي إلى تراكم يهوش على مخيلة القارئ الطفل مفوتا عليه جزءا من لذة الاستمتاع. أما إذا كان تكرارا نابعا من بناء النص ذاته، كما في بعض الحكايات العجيبة؛ فإنه يصبح في مستوى النسق المطلوب.

إن خاتمة النص القصصي هي في الأساس عودة إلى ذلك التوازن التمهيدي الذي يضيع إلى الأبد. ونقول إلى الأبد لأن توازن الخاتمة ليس هو بالضرورة توازن التمهيد. «إن الحكاية النموذجية تبدأ عادة بوصف حالة ثابتة تأتي قوة ما خارجية للإخلال بها -فينتج عن ذلك حالة مختلفة، وبتأثير من قوة موجهة توجيها عكسيا يعود التوازن. ويشبه التوازن الثاني التوازن الأول لكنهما لا يكونان دائما متماثلين»[39]. وفي نص «الصديق الوفي» تحيل الخاتمة الموجزة ظاهريا إلى تحول طرأ على دماثة أخلاق جعفر، كما عبرت عنها المقطوعة الأولى، لكن مع تنغيم جديد: «وهكذا عرف جعفر أن الصداقة لا تباع ولا تشترى»[40]. فالمعرفة جاءت بعد مجموعة تجارب. وبذلك يندمج التنويع بالمغزى الأخلاقي الخلقي في سطر واحد يكون خاتمة للنص.

وصيغة هذه الخاتمة، الواقعة أصلا في نهاية المقطوعة الرابعة (أي في نهاية النص ذاته) توحي بأنها تذييل خلقي لأحداث هذه المقطوعة وليس لأحداث النص. ذلك أن تجربة صلاح الدين، والد جعفر، هي التي تعلم في هذا الجزء بأن «الصداقة لا تباع ولا تشترى» وليست تجربة جعفر في المقطوعة الثالثة التي انتهت بلعن أصدقاء السوء. ومن ناحية أخرى، فإن عنوان القصة ذاته -«الصديق الوفي»- ينطبق مباشرة على تجربة صلاح الدين قبل أن ينطبق على تجربة جعفر. ولعل كل هذا من شأنه أن يدل دلالة واضحة على معالجة مزدوجة لقيمة خلقية واحدة هي الصداقة في حالة خيانتها، ثم في حالة إيفائها حقها.

---

(39) - تودوروف، الشاعرية أو أدبية الكتابة، (الجزء الثاني)، ترجمة قمري بشير، مجلة (الزمان المغربي)، ع 5، شتاء 1981، السنة3، ص111.

(40) - رحلة في البراري والبحار، ص14.

إن دمج المغزى الخلقي ضمن الخاتمة خطة مألوفة في قصص الأطفال عامة، إلا أنها ليست السبيل الوحيد لإيصال القيمة المعنية أو الدرس الخلقي. إذ هناك سبيل آخر غير مباشر يعتمد العلاقة القائمة بين مكونات قصصية حاضرة في النص (الأحداث، المقاطع المجسدة لفكرة أو بنية نفسية شخصية من الشخصيات) وأخرى غائبة (الرموز، والمدلولات عامة). وقد سبق أن استنبطنا جل المكونات الحاضرة في نص «الصديق الوفي» وضبطنا سمتها الخلقي. ونضيف هنا، ونحن نملك إمكانية الإطلال على الرؤية الشاملة لمجموع أجزاء النص، أن علاقة آلية مباشرة، وأحيانا ناقصة، كانت تطبع صلة الدال بالمدلول، وعلاقة المكونات الحاضرة بالأخرى التي هي في حالة غياب: هناك أصدقاء مزيفون وآخر مخلص. تلك هي الدلالة القريبة للخطاب. وهي دلالة تظل ناقصة لأكثر من سبب، خاصة ذاك المتصل بالبيئة. فاسم مدينة الدار البيضاء، الذي طالعنا في التمهيد، استمر عنصرا صامتا لم يفلح في تكييف نوعية الأحداث التي أبلغتنا القيمة الخلقية. كما أن الرسوم المنجزة بالحبر الأسود لم تحاول على الرغم من كثرتها -ست صفحات مرسومة من مجموع أربع عشرة صفحة- استلهام البيئة المحلية والاجتهاد لاقتناص بعض معطياتها المعبرة. ومن هنا يصعب القول بـ«مغربية» النص على الرغم من التوظيف اليتيم لاسم تلك المدينة المغربية.

من كل هذا يتضح أن هذه القصة تعتمد «التوكيد AFFIRMATION» على الخطاب الخلقي من أكثر من جهة: فهو توكيد على صعيد علاقة الحاضر بالغائب، وعلى صعيد تكرار بعض المكونات كالشخصيات والمواقف، وتوكيد عن طريق مقابلة المقطوعات والصفات، وهو من جهة أخرى، توكيد مباشر على صعيد الألفاظ المفصحة عن القيمة.

إن الراوي يهيمن على هذا النص من حيث هو راو ية وليس شخصية قصصية مشاركة في الأحداث. وهو لا يستطيع التزام الصمت من دون التصريح المباشر ببعض جوانب القيمة؛ إلا أنه يلتزم الحياد في مرافقته لشخصية جعفر وملازمته -دون سواه- ملازمة الظل. وهذه أكبر مزاياه. إنهما لا يفترقان حتى إن لم يكن جعفر هو الشخصية المحورية في مقطوعة من المقطوعات، كما هو شأن الرابعة. ومما ساعد على ضبط هذه الملازمة عدم اعتماد النص على خطة الاستذكار أو الرجوع بالحدث إلى الوراء. وقد نتج عن ذلك أن اختفت الجملة الاستطرادية من النص على الرغم مما سجلناه من تراكمات قصد بها توكيد القيمة. وبدهي أن في مثل هذا الاختفاء

اجتهادا للاقتراب من عالم الأطفال.

هل يحق بعد هذا مساءلة النص عن الحكم التقديري الذي انتهى إليه خطاب القيمة؟. ثم هل يمكننا أن نستشف من ذلك الانتهاء غاية اجتماعية أو رؤيا فكرية تساير اللحظة التي أنجز خلالها النص؟. الواقع أن جانبا من هذه الأسئلة قد تمت الإجابة عنه بطريقة جزئية في التحليل السابق. فعندما رصدنا ملامح تلاحم القيمة بأجزاء من البنية القصصية للنص لاحظنا أن التعبير عن القيمة من خلال نسيج فني زائف يعني تبني رؤيا زائفة لن تستطيع، مهما تسلحت بالمباشرة وصراحة التعبير، أن تقدم للأدب نصا قادرا على إمتاع الأطفال وإفادتهم، جديرا بأن يقوم بدور ريادي واجتماعي وتاريخي. إن الخطاب الخلقي الحق في القصص عموما ينبع من التصور السليم للبنية القصصية ذاتها، ومتى تحقق ذلك، تحققت آليا الغايات الاجتماعية والتاريخية والحضارية المطلوبة كما تشهد على ذلك كثير من قصص الأطفال العالمية التي قصدت الإمتاع والإفادة بواسطة الفن.

إن «الصديق الوفي» نص أنجز للأطفال بكلمات مشكولة بالشكل التام الذي لم يخل، مع ذلك من أخطاء لغوية وإملائية نتجت عن عدم وضع علامات الشكل في مكانها المناسب. وقد تكرر خطأ إملائي يتعلق بكتابة همزة «أصدقائه»[41] مر تين، كما أن بعض أفعال المضارع اتخذت صيغا صرفية غير صحيحة بسبب اضطراب شكلها. ونظرا لكثرة هذه الأخطاء -التي تعتبر هي الأخرى عامل تهويش على الطفل- فضلنا الإشارة إليها جميعا في خاتمة هذا التحليل مرة واحدة تحاشيا من التكرار. هذا وقد أنجزت «القصة» بحروف مطبعية متوسطة من بنط 18أبيض.

واعتبارا للحيثيات العديدة السابقة، فإن الافتراض المثار في بداية التحليل من أن هذا النص موجه لأطفال المرحلة المتأخرة يتأكد هنا بصورة ملموسة. ومع ذلك فالتحفظ ضروري : فإذا كانت قصة «الصديق الوفي» صالحة كي تُقرأ من قِبل هؤلاء الأطفال دونما خوف من تأثير سلبي مباشر، فإن بناءها لا يجعلنا ننتظر منهم انسجاما حقيقيا مع خطابها القيمي.

الأرنب السارق: عبد الفتاح الأزرق.

تابعنا في التحليل السابق السبل الأدبية التي سلكتها قيمة خلقية صريحة للوصول إلى مستقبل القصة. ونعرض فيما يلي تحليلا لقصة ثانية اشتملت بدورها على

---

(41) - في الصفحتين: 2 و5.

قيمة خلقية تم الإعلان عنها من خلال نقيض لها. ويتعلق الأمر بحكاية عبد الفتاح الأزرق «الأرنب السارق» التي دعت إلى عدم اغتصاب مال الآخرين من خلال تنديدها برذيلة السرقة. ومرة أخرى سيكون خطاب القيمة هو الهدف المنشود، وسنرصد سماته اعتمادا على القراءة السياقية لمختلف مكونات السرد القصصي.

عادة ما يتم الاستناد إلى نقيض القيمة في قصص الصغار أملا في إشباع مجموعة من الرغبات الدفينة التي تسكن أعماقهم وتختلج فيها نتيجة تفاعلهم مع المحيط الخارجي. وكما يكون الطفل في حاجة إلى نماذج مثالية يقتدي بها، فإنه يحتاج «دوما إلى ما يسقط عليه مكبوتاته المعادية للقيم والأسرة والحياة، أعني نزعاته التدميرية ورغباته في العدوان والشر، أو في الصدام مع الآخر. إنه بحاجة إلى بطل يمارس الشر بالنيابة عنه، أي إلى البطل الضد الذي يملأ الروايات الحديثة. وربما كانت الأمم القديمة، ولا سيما العرب والإغريق، أفضل من تنبه -ولو بطريقة لا شعورية- إلى مثل هذه الحاجة في الإنسان. ولهذا كان أوديب تدميرا خياليا لبنية الأسرة، وكانت أنتيغوني خرقا صريحا للقانون.. لقد اعتادت الجماعة البدائية أن تذبح كبشا تلقي عليه آثام العشيرة كلها، وبذلك يتطهر الجميع في مناخ قرباني سري. هذا المناخ يحتاجه الطفل دوما لأنه شديد الشعور بالذنب»[42].

في مثل هذا الجو المفعم بالشعور بالذنب تجري أحداث حكاية «الأرنب السارق» المركبة من خمس مقطوعات واردة بين تمهيد وخاتمة. وباستعراض عناوين المقطوعات مسلسلة يمكن للقارئ أن يزداد اقترابا من المحتوى العام للحكاية. ونقول «يزداد اقترابا» لأن العنوان والرسم على الغلاف الأمامي يعلنان بصراحة عن جانب من ذلك المحتوى كما سنرى. أما شبكة عناوين المقطوعات فهي:

1- الإخبار عن السرقة (ص.2 -6)

2- التأكد من السرقة (ص.7- 9)

3- البحث عن السارق واكتشافه (ص.9-17)

4- كيف تمت السرقة (ص.18- 20)

5- مناقشة قضية عقاب السارق (ص.20 -23)

---

(42) - يوسف اليوسف، قصص الأطفال في سورية، مجلة (المعرفة)، ع 215/214، دجنبر -يناير1979-1980، ص51.

* **تمهيد الحكاية.**

يبدأ النص هكذا: «في المزرعة الجميلة كانت تعيش كل الحيوانات اللطيفة، كان الثور الكبير يسير مختالا يتبعه قطيع الأبقار، وكان الكبش ذو القرون المعقوفة يتزعم قطيع الخرفان، بينما كانت الدجاجات تسير خلف الديك، أما الديك الرومي فقد سار منفوش الشعر، وسارت البطة الأم يتبعها فراخها. أما الأرانب فكانت تنتقل من مكان إلى آخر»[43]. وفي هذه الفقرة نميز بسهولة الفضاء الذي ستتطور فيه كل أحداث الحكاية (المزرعة) وبعض الشخصيات. إلا أن المكان لم يُشفع، كما هو المعهود، بإشارة إلى الزمن. أما الشخصيات فقد قدمت بصيغة تثير الانتباه: فكل شخصية رسمت في التمهيد إما مصحوبة بنعت صريح (الثور الكبير -الديك الرومي -البطة الأم) أو بنعت ضمني (الكبش ذو القرون المعقوفة يتزعم قطيع الخرفان -أما الأرانب فكانت تنتقل من مكان إلى آخر). ولعل المقصود بهذه الصيغة هو إضفاء الحركة على التمهيد لتفادي افتتاح النص القصصي كما تفتتح المقالة أو الخطبة. إلا أن هذه الحركة لا تتجاوز صعيد الوصف إلى الفعل، مما يذكر ببعض افتتاحيات الأفلام السينمائية. لذلك اتسم التمهيد بهدوء واضح، بالنظر إلى مكوناته أو بمقارنته بمكونات المقطوعات الآتية كما يساير بذلك صيغ افتتاحيات الحكايات الشعبية أو العجيبة أو بعض الخرافات.

إلى هنا لم يشرع السارد بعد في عرض القيمة المعنية. ونشير إلى أن جانبا من محتوى الحكاية يمكن تلمسه من خلال العنوان -«الأرنب السارق»- والرسم الخارجي الملون الذي يصاحبه، إذ كل ذلك يوحي بشخصية قصصية محددة (الأرنب) وفعل يُسند إليها (السرقة). ومعنى هذا أن المتلقي لن ينتظر من باقي أجزاء النص أشياء باهرة تستطيع تحوير الفكرة العامة التي سيكونها عن الحكاية منذ قراءته لعنوانها. وبدلا من ذلك فإن ما يمكن انتظاره هو المزيد من التفاصيل التي ستصاحب فعل السرقة، أو بعبارة أخرى، انتظار حديث نوعي عن ظروف السرقة ومصير السارق. وهذا ما ستتكفل به المقطوعات الخمس صحبة الخاتمة والرسوم.

1 - **الاخبار عن السرقة.**

يعلن الخطاب الخلقي إذن عن نفسه منذ لحظة قراءة كلمتي عنوان الغلاف لدرجة يمكن الحديث معها عن «رغبة» -كما حدث في النص السابق- لإبلاغ القيمة الخلقية

---

(43) - الأرنب السارق، دار الطباعة الحديثة، (د.ت)، (سلسلة سناء)، ص2.

على جناح السرعة. وإذا كانت درجة هذه السرعة قد خفتت بجلاء خلال التمهيد؛ فإنها تعود إلي الظهور من جديد بصورة مفاجئة مع انطلاقة المقطوعة الأولى التي تتناسل من هدوء التمهيد نفسه ولكنها لا تجهز عليه نظرا إلى ما تحمله من عناصر سردية جديدة: « كل الحيوانات كانت سعيدة نشيطة وفجأة أقبل السيد بوبي حارس المزرعة الأمين وصاح بأعلى صوته:

هب، هب، انتبهوا.. لقد حدث شيء غريب في مزرعتنا، رفعت كل الحيوانات آذانها وأنصتت لكلام السيد بوبي بينما تقدم الثور قائلا:

ماذا هناك أيها الحارس الأمين[؟]

لقد حدث أمر خطير أيها السيد الثور، أمر مخجل، لقد جاءتني البطة تشكو ضياع بيضتها »(44).

هكذا يتم الإخبار عن فعل السرقة، وحتى لا يتخذ الإخبار سمتا واحدا ويظل من دون صدى، كان لا بد من رد فعل جسمه تدخل الكبش الذي سأل إن لم يكن هناك لص يأتي من خارج المزرعة؟. إلا أن جواب الحارس بوبي كان قاطعا؛ فحراسته مشددة، وهو لم يشاهد أي غريب يدخل المزرعة. وبينما الإخبار عن السرقة لايزال يتخذ صفة الرجحان؛ إذ بالدجاجة البنية تعلن عن ضياع بيضتها. السرقة تحققت إذن بدليل شهادة كل من البطة والدجاجة، وبذلك يتأكد «الخبر». ومع هذا، فإن الكلب بوبي يطلب -في هذا الجزء- من الحيوانات أن تذهب كي تتفقد أمتعتها حتى يتم البحث عن حل المشكل، وهذا يعني أن الفعل السلبي لايزال في حاجة إلى مزيد من التأكيد.

لقد أنجز «الإخبار» عن السرقة وتأكيدها اعتمادا على الحوار المباشر أو غير المباشر الذي دار بين الكلب بوبي وبعض الحيوانات (الثور -البطة -الكبش -الديك -الدجاجة). ولم تعط لبدايات التدخلات الحوارية علامات مميزة كالعارضة مثلا لكي تشعر القارئ الصغير بأنه إزاء جمل أو فقرات حوارية، وتم الاكتفاء بالنقطتين وفعل القول، وهو إجراء ناقص قد يجعل مستقبل القصة، وليكن طفلا في المرحلة المتأخرة الممتدة من الثامنة أو التاسعة إلى الثانية أو الثالثة عشرة، يتيه بين جمل السرد وجمل الحوار المتداخلة دونما فاصل في فقرة واحدة.

إن كل شخصيات المقطوعة الأولى قد سبق ذكرها في التمهيد، باستثناء بوبي

---

(44) - نفسه، ص2-4.

الذي لم يُذكر هناك واحتفظ به حتى هذه المقطوعة حيث أسند إليه دور ملحوظ في الإخبار عن السرقة وتأكيدها، بل يمكن القول إن فضل التنسيق بين الحيوانات، كي تتحد كلمتها للبدء في البحث عن السارق، إنما يعود إلى شخصية بوبي.

ويبرزالانتقال من قراءة التمهيد إلى تفاصيل الإخبار عن السرقة أن تكرارا قد فرض نفسه تارة على صعيد الحرف، وتارة ثانية على صعيد الفعل وثالثة على صعيد الشخصية القصصية. ونورد مقطعا من تدخل السيد بوبي الذي اشتمل على مظهرين من ذلك التكرار:

«لقد حدث أمر خطير أيها السيد الثور، أمر مخجل، لقد جاءتني البطة تشكو ضياع بيضتها، لقد سُرقت بيضة البطة المسكينة، شخص ما في هذه المزرعة سرق بيضتها»[45]. فإلى جانب تكرار الحرفين (ل + قد) في بداية ثلاث جمل؛هناك في الفقرة نفسها تكرار ثلاثي لفعل السرقة في ارتباطه بعنصرين ثابتين (البيضة + البطة). والملاحظ أن التنويع في صيغ التعبير لم يفلح في التخفيف من حدة التكرار، على عكس ما حدث فيما يتصل بتكرار تقديم الشخصية القصصية الواحدة: فـ«السيد بوبي حارس المزرعة الأمين» هو «السيد بوبي» أو هو «الحارس الأمين» فقط. و«الثور الكبير » هو «السيد الثور» أو هو «الثور» فقط. و«الكبش ذو القرون المعقوفة» هو «السيد الخروف» أو هو «الكبش» فقط. و«الدجاجات» التي قُدمت في التمهيد دونما تمييز، اختيرت من بينها في المقطوعة الأولى شخصية «الدجاجة البُنية». وكذلك حال «الأرانب» التي انتقى من بينها -إلى الآن- «الأرنب الصغير». ولا شك في أن مثل هذه التنويعات من شأنه أن يغني النص ويكسر رتابة التكرار ويساعد على تمرير القيمة من خلال أسلم الطرق. وقد سبقت الإشارة، في الفصل المخصص لتعريف قصة الطفل، إلى أهمية إضفاء السمات المميزة (من حيث الشكل أو اللون أو الحجم) على الشخصيات الحيوانية في قصص الأطفال، خاصة تلك التي توجه للصغار منهم، على أساس ألا يكون الإضفاء اعتباطيا.

إلا أن التحقق الجزئي لمثل هذه الميزة في هذه المقطوعة لا يمنع من إلحاق التكرار بمختلف مظاهره وتنويعاته بتلك الصفة «التأكيدية» المرصودة فيما سبق. لذا يمكن القول إن أبرز مستند اعتمده الراوي إلى الآن كي يدخل القارئ الطفل إلى عالم القيمة المزمع رصدها هو مستند تأكيدي.

---

(45) - نفسه، ص4.

تنتهي المقطوعة الأولى وقد «تفرقت الحيوانات، وسار السيد بوبي نحو الباب ليحرسه، ولم يبق هناك إلا الأرنب الصغير الذي راح يضحك في غبطة ونشاط»[46]. ولا شك أن تضمين الفقرة شخصية «الأرنب الصغير» وهو في هذه الحال من النشاط -على عكس كل حيوانات المزرعة- دلالة توحي بالسارق الحقيقي، خاصة إذا رُبطت الدلالة بعنوان الحكاية -«الأرنب السارق»- أو برسم الغلاف الأمامي الذي يمثل أرنبا أبيض مرحا وهو يحتضن بيضة. وقد يكون في مقدرة طفل المرحلة المتأخرة أن يحدس مثل هذا الإيحاء، ومع ذلك سوف نتحفظ الآن من مسايرة دلالاته المحتملة، فقد يكون الأمر متعلقا في الصفحات المقبلة من النص بأرنب «كبير» أو أرنب «أسود» أو أرنب «آخر» نفذ السرقة، لذا فإن مهمة «التعرف» سنتركها لسياق الحكاية.

2 - <u>التأكد من السرقة</u>.

تمتد المقطوعة الأولى عبر أربع صفحات ونصف. وهي تضم رسمين غير ملونين كل منهما أنجز في نصف صفحة، وترتبط بالمقطوعة الثانية وفقا لخطة استتباع واضحة: فإذا كانت الحيوانات قد تفرقت في نهاية المقطوعة الأولى كي تتفقد أمتعتها؛ فإنها عادت في بداية الثانية بعد ساعة «إلى ساحة المزرعة والقلق يبدو على وجوهها، وعادت العربة الصغيرة يجرها السيد مُهر الذكي، وتركبها صديقتهم الصغيرة لمياء»[47]. وتعد الإشارة الزمنية الواردة في بداية هذه الفقرة -«بعد ساعة»- الأولى من نوعها في هذا النص، تتلوها مكونات قصصية جديدة: فالمكان المقدم في التمهيد بصيغة التعميم : «المزرعة» يصبح الآن أكثر تحددا : «ساحة المزرعة». وشخصيات الحكاية التي تعرفنا إلى معظمها في الصفحات السابقة؛ تضاف إليها شخصيات حيوانية جديدة (المهر -النعجة -الطاووس -البقرة -الأرنب الابيض) وشخصية إنسانية وحيدة (لمياء).

والواقع أن إدخال شخصية لمياء الغريبة عن العالم الحيواني المهيمن إلى الآن على النص؛ قد تم بإقحام سافر، ولا أدل على ذلك من أن توقيت توظيف هذه الشخصية لم يكن مناسبا ولا منتظرا: فإذا كانت «الحيوانات» هي التي لحقها أذى السرقة، وعلمت بحادثة السرقة، وبدأت تتأكد منها؛ فقد كان من المنتظر أن يستمر التأكد

---

(46) - نفسه، ص6.

(47) - نفسه، ص7.

من فعل السرقة -وهو المحور الأساس في هذه المقطوعة الثانية- ضمن عالم حيواني صرف من دون حضور لمياء. وأكثر من ذلك أن النص الذي أوحت معطياته إلى الآن بأنه سيقدم للطفل -من خلال شكل خرافي حيواني خالص- فعلا رذيلا كي يغرس بدله قيمة خلقية؛ فاجأنا الآن بخرافة «مختلطة الشخصيات» تجمع بين الحيوان والإنسان. ومثل هذا الاختلاط خطة مشروعة في قصص الأطفال والراشدين على السواء، واعتمادها في قصص الأطفال خاصة يجب أن يكون مشروطا بالوعي الواضح للنتائج المنتظرة. إذ من البدهي أن هذا الاختلاط له تأثيره في ضبط القيمة ورسمها وتكييفها وربما إعطائها مسارا جديدا.

كان إقحام شخصية لمياء مبدوءا بجملة تتضمن حركة: «وعادت العربة الصغيرة»، وهي حركة لم تعرف في النص «ذهابا» كذهاب بعض حيوانات المزرعة، لكي تستتبع «عودة». إنها جملة منبتة لا صلة لها بما سبق، وسيحار القارئ الطفل في الاهتداء إلى دلالتها مهما كانت المرحلة العمرية التي ينتمي إليها.

لقد قلنا إن التأكد من فعل السرقة هو البؤرة الثابتة في هذه المقطوعة، ذلك أن كل الشخصيات الحيوانية التي أجابت عن سؤال بوبي «هل ضاع لكم شيء»؟ قد أكدت أن شيئا قد ضاع منها بالفعل. وقد اشتمل هذا التأكيد الجديد على تكرار من نوع آخر ينضاف إلى أنواع التكرار السابقة المتعلقة بالحرف أو الفعل أو الوصف أو الشخصية: فقد تم الإلحاح في هذه المقطوعة على إبراز «الشيء» الذي ضاع من معظم حيوانات المزرعة من دون اكتفاء بإبراز ما ضاع للبطة والدجاجة المذكورتين فيما سلف. وقد اعتمد هذا الإلحاح على جمالية السؤال والجواب بواسطة جمل تربط بين الشخصية الحيوانية و«الشيء» الذي كان يخصها ثم ضاع منها: فالديك سرق منه كيس حبوبه، والنعجة خرمة صوفها، والبقرة جرة لبنها، والمهر حدوته، والأرنب الأبيض ربطة جزره. وفي كل هذا إلحاح صريح يثبت أن قيمة جديدة و«طارئة» فتح لها المجال لتوازي قيمة عدم اغتصاب ما للآخرين. إن الأمر يتعلق بقيمة معرفية تنبع من غاية التلقين أكثر مما تنبع من بنية السرد. فهذا الجزء من النص يريد أن «يعلم» بالاستناد إلى صيغة تكرار واحدة (اسم الحيوان، ثم الشيء الضائع منه)، بعدما كانت كل الدلائل تشير، إلى أنه نص يطمح إلى أن «يهذب» فحسب. وتبعا لذلك يمكن القول إن في هذه المقطوعة «قيمة مضافة» بعد الإضافات المرصودة سابقا على صعيد مجموعة من المكونات القصصية. ولا شك في أن من شأن كل هذه الإضافات تأخير وصول الخطاب الخلقي إلى القارئ الطفل؛ إذ هي بهذا المفهوم «مكونات

إبطاء» عكس المكونات السابقة التي اتخذت طابعا متسرعا في الإبلاغ (العنوان -رسم الغلاف -الإعلان المفاجئ عن السرقة). يقول أرسطو إنه متى كان أحد العناصر قابلا كي يضاف أو لا يضاف من دون نتيجة ملموسة؛ أصبح لا يكوّن جزءا عضويا من الكل الأساس للنص[48]. وليس على قصة الطفل أن تكتفي بالعناصر التي تؤدي إلى نتائج ملموسة فحسب؛ بل عليها أن تحقق التوازن المطلوب؛ وتقدم القيمة -إن كان النص مشتملا على خطاب قيمي- بتوقيت يضبط «بتناسب» درجتي البطء والإسراع.

لقد علمت الحيوانات إذن بالسرقة وتأكدت منها كما علم بها مستقبل القصة وتأكد منها. وقد استمر التأكيد يستثمر المعطيات اللغوية والتعبيرية من حيث تمييز الشخصيات بالصفات (مهر الذكي -الصغيرة لمياء -الديك المختال -الطاووس الجميل) وتوظيف الحوار (الذي أصبحت جمله الآن واضحة القصر) والإقلال من المترادفات واستعمال الألفاظ التي هي في مستوى مدركات طفل التاسعة أو العاشرة، ونسيان إنهاء الاستفهام بعلامته المميزة: «ألم أقل لكم إن الأمر خطير[؟]»[49]. إلا أن مجموع هذه المعطيات لم يصحب بحركة قادرة على الارتقاء إلى مستوى الحدث القصصي الذي من شأنه أن يشوق ويشد إليه القارئ الطفل خاصة أن عنصر التشويق فقد في الصفحات الماضية كثيرا من فعاليته بعد الإيحاءات المتعددة التي أشارت ضمنيا إلى مرتكب السرقة. إن هدوء التمهيد لم يحركه، لحد الآن، إلا الاضطراب المفاجئ الذي رافق الإخبار عن السرقة والتأكد منها، وهو إذن تحريك يساهم فيه «الكلام» عن السرقة وليس «فعل» السرقة ذاته، بالمفهوم المسرحي للفعل.

3- <u>البحث عن السارق واكتشافه</u>.

تبدأ المقطوعة الثالثة ولمياء تتهيأ كي تتطوع للبحث عن السارق. وهذا التطوع -شأن شخصية لمياء ذاتها- غير مبرر على الإطلاق: فعندما تسأل هذه البنت الحيوانات إن كانت تسمح لها بالبحث عن السارق تصيح الحيوانات بصوت واحد لا يعرف أية رنة نشاز: «طبعا أيتها الصديقة العزيزة». وقد اتخذت عملية البحث صفة الاستنطاق تسأل خلاله لمياء كل حيوان من الحيوانات المنتظمة في صف: عن نفسه

---

(48) -فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ط2، ص26.

(49) - الأرنب السارق، ص9.

وعمله، فيكون جواب الحيوان وفق هذا النموذج: «قال المهر:

أبي هو الحصان، وأمي هي الفرس، وعملي سائق عربة، أساعد الناس في تنقلاتهم من مكان إلى آخر»[50]. وبمثل هذه الصورة التفصيلية يجيب كل من العجل والبقرة والكلب بوبي. إلا أن مهام الحيوانات الأخرى صيغت بطريقة تعبيرية مخالفة اعتمدت التجميع: «فالدجاجة والبطة تقدمان بيضهما ولحمهما، والأرنب يقدم لحمه اللذيذ وفراءه الناعم، والخروف يقدم لحمه المفيد وصوفه الثمين، والديك مؤذن ماهر يوقظ الفلاح باكرا»[51]. ولم يخل هذا التجميع هو الآخر من تسخير النعوت بسخاء. وبهاتين الطريقتين المتباينتين -التفصيل والتجميع- تحاشى الراوي من تكرار الصيغة الواحدة في التقديم، من دون أن يفلح في تفادي تكرار الخطاب المعرفي الذي أعلن عن نفسه بسفور ومفاجأة في المقطوعة السابقة. والواقع أن استمرار هذا الخطاب قد زاد في تقليص تطوير الحدث (الضمني) وإخماد جذوة الحركة المهددة -إلى الآن- بالانطفاء التام، خاصة أن رابط المقطوعة التي نعالجها بالمقطوعة السالفة لا يستند إلى علاقة سببية راجحة، فهو إذن رابط انضمامي، أو بكلمة أدق تراكمي. والتراكم في ميدان قصص الأطفال عنصر سلب وتهويش.

إن الخطاب المعرفي الإضافي كان هو العمود المركزي لهذه المقطوعة. ومع هذه المركزية؛ فقد ظل خطابا غير مساعد على تطوير الفعل ولا على اكتشاف السارق. والواقع أن مثل هذا «الاكتشاف»، لن يتحقق في هذا الجزء من الحكاية أو في غيره من الأجزاء لسبب واضح هو أننا سنتعرف إلى السارق من خلال متابعة قراءة الجمل وليس من خلال بنية النص: «وقفت الصغيرة [لمياء] وتقدمت إلى صف الحيوانات، وسارت تنظر إلى كل واحد منها. المهر، العجل، الحمل، البقرة، الطاووس، الدجاجة، البطة، الديك، الأرنب الأبيض، «من هناك»... من يختفي خلف البطة؟ آه. إنه الأرنب الصغير. تعال يا أرنوب، لماذا تختفي؟.. هيا قل الحقيقة ... هل أنت السارق؟.

قال الأرنب بصوت منخفض:

نعم يا سيدتي»[52].

---

(50) - نفسه، ص11-12.

(51) - نفسه، ص15.

(52) - نفسه، ص17.

لسنا إذن إزاء اكتشاف بل إزاء إغلان مباشر من قبل الراوي. وفي هذه الفقرة التي يتم فيها الإعلان ؛ تثير الانتباه مجموعة من التنويعات التعبيرية على مستوى الصفة التي يتحول على إثرها الأرنب «الصغير» الى «أرنوب»، وعلى مستوى المزاوجة بين الجمل الخبرية والجمل الإنشائية (الأمر والاستفهام والنداء)، وعلى مستوى تقطيع الجملة الواحدة الطويلة بالفواصل العديدة والتوظيف الواضح لنقط الحذف، وعلى مستوى استعمال الحوار القصير، وهي تنويعات لا تفلح في إقناعنا بأننا أمام بنية قصصية مقنعة، أو حدث قادر على إثارة القارئ الطفل وجعل أنفاسه تترى متقطعة كما تترى عندما يتفاعل مع أحداث نابعة من صميم البناء حيث تتحقق غاية الإمتاع والرغبة في حب الاستطلاع. إن كل ما يعلمه المتلقي الآن - بعد قراءة هذه المقطوعة- سبق أن علم به على وجه يفوق الرجحان، وأن ما أصبح يعرفه، بعد «اعتراف» الأرنب الصغير، يمكن إضافته بسهولة إلى ذلك الكم التأكيدي الذي رصدنا مظاهره العديدة فيما سبق. بذلك يظل الحدث القصصي حاضرا حضورا ضمنيا فقط، بينما لا تُفضي عملية التحليل الفني للمسارات التي اتخذها «نقيض القيمة» إلى نتائج ملموسة.

4- **كيف تمت السرقة؟.**

ماذا حدث بعد اعتراف الأرنب الصغير؟. لقد تضمنت بداية المقطوعة الرابعة إشارة إلى العقاب. وهذا الفعل سيظل مؤجلا لكي يفسح المجال لمحور جديد يحكي ضمنه الأرنب الصغير عن السرقة بوصفها حدثا فعليا وليست حدثا ضمنيا : «... لقد فعلت ذلك لكي أغضبهم، لم أكن أعرف كل ما سمعت، كنت أحسبهم حيوانات لاهية غير نافعة، تعيش لتأكل فقط، فقلت لنفسي : لماذا لا أعمل عملا يغضبهم جميعا، وفكرت كثيرا حتى خطرت لي هذه الفكرة، فحفرت حفرة كبيرة ورحت أخبئ فيها كل الأشياء التي أستولي عليها..»[53].

تترابط هذه المقطوعة بسابقتها وفق تسلسل استتباعي (الاعتراف يتبعه العقاب). وهذا العقاب المعلن عنه لن ينجز هنا سرديا كما سبق أن ذكرنا. وبدلا من ذلك يجد القارئ نفسه إزاء «حكاية» سابقة على زمن الاعتراف، بل حتى على زمن الإخبار عن السرقة وتأكيدها والبحث عن مرتكبها: فقد احتوت إحدى فقرات المقطوعة الرابعة على حكاية تكاد عناصرها تتكامل، بل إن هذا التكامل

---

(53) - نفسه، ص19-20.

يتحقق عندما ينضاف إليها عنصر نفسي برز بعد زمن الاعتراف، وهو «الندم». وكل هذا يفضي إلى تركيب تضميني تنبع بموجبه المقطوعة الخامسة من الرّابعة وتتفرع منها وتقسمها إلى شطرين يعلن في أولهما عن فعل العقاب، ثم يؤجل هذا الفعل لكي يناقش في الشطر الثاني، تماما كما كانت تؤجل شهرزاد بحكاياتها التضمينية العديدة العقاب الذي كان ينتظرها.

5- **مناقشة قضية عقاب السارق**.

تثير وظيفة العقاب الانتباه الى عنصر سردي ظل إلى الآن كامنا : جزاء السارق، ولكنه لم يكن أبدا غائبا. ولا شك في أن القارئ الطفل سيكون قد احتفظ هو الآخر بهذا العنصر الكامن منذ قراءته لعنوان الحكاية، وأنه ظل يبحث، خلال مشروع القراءة، عن الإشارات والسمات المفضية سرديا إلى هذه المرحلة المتوترة. وإذا كنا قد لمسنا كيف أن كثيرا من تلك العناصر قد اتسمت بصيغة تراكمية واضحة، وأن القارئ المحتمل الذي قد يتفاعل مع هذا النص بأكبر قدر من الانسجام هو طفل المرحلة المتأخرة التي يتضح فيها بحدة الإحساس بالقيم ؛ أمكننا تصور مقدار خيبته وهو يبحث، من دون جدوى، عن ذلك التوازن المفقود بين ما هو جمالي وما هو خلقي.

هل عوقب الأرنب الصغير على فعله؟ ما هو نوع العقاب الذي لحقه؟. إن الصفحات الباقية من النص لا تجيب بسرعة عن السؤالين، وفي ذلك اعتماد جديد على خطة الإبطاء التي تحيل على حوار ينطلق من شخصية لمياء ويعود إليها، وعلى جمل إخبار تمتزج بجمل استفهام تكاد لا تتجاوز كل منها ثلاثة أسطر قصيرة، وعلى نعوت تضاف بسخاء إلى أسماء الشخصيات، وعلى استعراض لأنواع العقاب التي اتخذت هذه المرة النسق الثلاثي السائد في الحكايات العجيبة والشعبية:

«قال المهر:

أرى أن نطرده من مزرعتنا إلى الغابة ليكون غذاء لحيواناتها الضارية.

وقال الكبش:

بل دعوني أنطحه بقروني حتى أسيل دمه.

وقال السيد بوبي :

الأفضل من ذلك أن نسجنه في قفص، فيظل هناك وحيدا لا يجد رفيقا ولا أنيسا »[54].

---

(54) - نفسه، ص20-21.

ومع أن الكلمة الأخيرة ستقولها الحيوانات مجتمعة عندما تسامح الأرنب الصغير بشرط ألا يعود إلى فعله الشائن؛ فإن لمياء هي التي كانت في الحقيقة وراء ذلك الموقف المتسامح: «لا تكونوا قساة أيها الأصدقاء، لقد اعترف أرنوب بخطئه، فما رأيكم أن تسامحوه، وهو سيعاهدنا ألا يعود لعمل قبيح كهذا [؟]»[(55)]. إن لمياء إذن هي لسان القيمة الخلقية الناطق: «ألا تعرف أن السرقة حرام؟ وأن السارق منبوذ لا يحبه أحد؟»[(56)]. وهي الآمرة: ««هيا» أحضر لكل واحد ما أخذته منه»[(57)]. وبكل هذا وبغيره تصبح شخصيتها متميزة جدا عن أصدقائها. والواقع أن صفة الصداقة يجب أن تفهم هنا على سبيل التجاوز، لأن الأمر لا يتعلق بأنداد، بل بشخصية بشرية مدبرة، ثم بحيوانات أليفة طائعة. و«اندماج» هذين النوعين من الشخصيات لم يتحقق في الصفحات السابقة كما لم يتحقق الآن. بل إن في إمكان القارئ الطفل نفسه أن يتصور، وهو يقرأ عن لمياء والحيوانات، علاقة تشبه تلك التي تجمع السيد بالعبيد. وإذ لم يتحقق الاندماج على الصعيد القصصي، فلا يجب أن ننتظر تحققه على صعيد مخيلة الطفل، مما سيفضي إلى علاقة تراكمية أخرى، وإلى خطاب خلقي يدعو إلى الفضيلة عن طريق نبذ الرذيلة ؛ لكن بالاستناد إلى سلم القيم وليس اعتمادا على جذور جمالية سردية.

خاتمة تفتقر إلى الطبيعة.

هل نستطيع بعد كل ما سبق القول بان خاتمة النص هي نتيجة طبيعية لتسلسل مختلف مكونات السرد؟. قبل الإجابة، سنحاول تحليل بنية الخاتمة. فبعد أن يعترف الأرنب الصغير وتسامحه الحيوانات، بتأثير من لمياء، ويرد كل الأشياء إلى أصحابها يقول:

«تأكدوا يا أصدقائي أنني لن أعود لهذا العمل القبيح»[(58)].

تلك نبرة خلقية واضحة يُفصح عنها تدخل الأرنب الذي يلمح إلى القيمة بواسطة أساليب تعبيرية تنفي الرذيلة «لن أعود لهذا العمل القبيح». بينما تتجاوز الأسطر الأخيرة في النص التلميح والتعبير المنفي ونقيض القيمة لكي تعلن صراحة، وللمرة الأولى والأخيرة عن القيمة الغائبة وهي في صورتها الإيجابية، أي قيمة الأمانة:

---

(55) - نفسه، ص 21-22.

(56) - نفسه، ص 20.

(57) - نفسه، ص 23.

(58) - نفسه، ص 23.

«ومنذ ذلك اليوم، أصبح الأرنب أمينا، وأصبحت الحيوانات تعيش في وئام، ولم تفقد شيئا من أمتعتها» (59).

إن اللحظة الحرجة التي مر بها الأرنب الصغير وهو ينتظر العقاب الذي لم يتحقق، هي في الأساس رد فعل على الطيش الذي ميّز سلوكه في القسم الأول من النص، أي قبل أن يعترف السارق بجريمته. ولكي يكون رد الفعل في مستوى التأثير القوي المطلوب؛ فإن على الفعل السردي ذاته أن يكون في مستوى ذلك التأثير. التوازي الأسلوبي ضروري إذن في هذه الحالة. إلا أن الفعل في نص «الأرنب السارق» لم يكن يتمتع بالقوة «القصصية» الضرورية التي يمكن أن نقول معها إن العقاب أو عذاب انتظار العقاب، هو تذييل منطقي للتسلسل السردي: ففعل السرقة لم يتحقق من حيث هو حادثة إلا في الأسطر القليلة من المقطوعة الخامسة التي اعترف فيها الأرنب الصغير، واتخذ فيها الاعتراف طابع الحكي. وباستثناء تلك المقطوعة الاعترافية فإن الإخبار عن السرقة وتأكيدها والبحث الحواري عن السارق تظل عناصر غير عضوية أفقدت الحدث الرئيس دراميته. لذلك لا تعتبر الخاتمة ببعديها الخلقي والقصصي تذييلا طبيعيا لعناصر السرد المعروضة عبر المقطوعات الخمس.

وبالنظر إلى النص في وحدته العامة يلاحظ أن كل صفحة من صفحات الكتيب لا تخلو من حوار. وقد أدى طغيان تلك المسحة الجمالية إلى الانحسار الشديد لباقي المكونات بما في ذلك السرد والوصف، كما أدى إلى تهميش الحدث وترجيح خطة التقرير وتقليص دور الخيال وتجاوز التعبير المجازي بدرجة تكاد تكون عامة، ثم الحذر من الوقوع في فخ الاستطراد.

لقد سبقت الإشارة في بداية هذا الفصل إلى أن كل جزء من أجزاء القصة قد يحتمل تقديرا خلقيا. ونضيف أن القارئ الراشد يستطيع رفض الأحكام الخلقية التي تخفيها رؤية كاتب ما حين تقدم له من خلال عناصر سردية. إلا أن هذه الاستطاعة قد لا تكون ممكنة إذا كان ذلك القارئ طفلا، أي كائنا بشريا قابلا لكي يستحوذ على مخيلته وعلى مزاجه بسهولة. من هنا فالقيمة في حد ذاتها لا تمثل إشكالا، إذ يسهل على أي مرب أو وصي أن يميز القصة التي تدعو إلى الفضيلة عن تلك التي تدعو إلى الرذيلة. إلا أن ما يثير الإشكال هو القناة الإبلاغية ذاتها. فهناك أكثر من

---

(59) - نفسه، ص 23.

دليل يجعل الطفل، مستقبل القصة، يبدأ مشروع القراءة وهو يدرك أنه بصدد قراءة عمل قصصي لا هو بالنشيد ولا هو بالنص المدرسي التاريخي، وأن هذا العمل يدعو إلى الفضيلة. والمفروض إذن في ذلك النص احترام «أفق انتظار» القارئ الطفل ما دام قارئا لا يملك إمكانيات الاختيار. إلا أن القواعد السردية التي يتم احترامها غالبا ما تكون متصلة بجوانب من المظهر الدلالي. ومتى كان هذا المظهر مشتملا على خطاب خلقي واضح، فإنه تتم الإشارة إلى عناصر مضمونية تستلهم من سلم القيم على حساب المظهر التركيبي للنص. لذا فالطفل قد يستطيع الاستجابة آليا لبعض سمات القيمة «المعزولة» في النص، ولكنه في المقابل سيعجز عجزا شبه تام عن بلورة خيبة أمله التي عاناها بسبب عدم انسجامه مع النص في مستواه الجمالي، وعدم استمتاعه بفقراته التي أقبل على قراءتها منذ الوهلة الأولى وهو يعتقد أنه بصدد «قصة» لا بصدد درس.

لقد سبق بسط تلك الحقيقة في الباب الأول من هذا البحث باعتبارها معطى نظريا متصلا بحبكة قصة الطفل، وها نحن نعيد صياغتها تطبيقيا من خلال القراءة السياقية التي قمنا بها لقصة «الأرنب السارق». وبدهي أن ما أثرناه من إشارات خلال تحليل النص لا يتيح عقد مقارنة سليمة بين ما انتهى إليه خطاب القيمة وبين الرؤيا الاجتماعية والخلقية الكائنة أو التي يجب أن تكون. وعلى اعتبار أن الإيديولوجيا في قصص الأطفال تعرض عادة في أوضح حالاتها وأبسطها، خاصة إذا كان مضمونها خلقيا : يمكن القول إن خطاب القيمة المعروض في هذا النص بعيدا عن أية سمة بيئية، سيظل خطابا قيميا صريحا يتسم بالإطلاق لأنه لا يملك هوية زمانية أو مكانية محددة، كما سيظل خطابا ذا تأثير اجتماعي باهت نظرا لتجاوزه أبرز ما يلخص حقيقة قصة الطفل؛ أي الإمتاع من خلال الفن.

إن نص «الأرنب السارق» أنجزت كتابته باليد، بخط جميل وواضح، مشكول بشكل شبه تام، أي بإهمال شكل الحروف المتبوعة بلين. وعلى الرغم من كثرة الرسوم الداخلية المنجزة بجمالية الحبر الصيني الخالص أو المائع في الماء، فإنها لم تأت دقيقة بالدرجة المطلوبة. ولعل أبرز ما تثيره الرسوم من تناقض؛ ما يوحي به رسم الغلاف الأمامي الذي يشخص أرنبا أبيض يضحك وبين يديه بيضة. فالسارق في النص هو الأرنب الصغير وليس الأرنب الأبيض!.

من جانب آخر، فإن كل صفحة من صفحات الكتيب يزخرفها إطار منجز هو الآخر باليد، يضم في داخله أسطر النص ورسومه. ومما يثير الانتباه على مستوى الإخراج،

عناوين الصفحة الأخيرة التي تثبت بما لا يقبل الشك الخطة التعليمية للنص. فتحت العنوان الكبير : «تعلمت من هذه القصة»؛ يوجد العنوانان الآتيان اللذان تُركت أسفل كل منهما فسحة مكانية : « أسماء حيوانات». «كلمات جديدة».

ينتمي نص «الأرنب السارق» إلى جنس الخرافة المختلطة الشخصيات كما أسلفنا. وهو نص في مستوى أطفال المرحلة المتأخرة. أما عن المدى الذي يمكن أن يبلغه في صلاحيته لهؤلاء؛ فإن الحيثيات العديدة المعروضة خلال التحليل ستسعفنا في القول بأنه نص قد يفلح في تحقيق الإفادة بواسطة خطته التلقينية الصريحة، من دون أن يصل إلى درجة الإمتاع من خلال تبليغ خطاب القيمة.

تلك إذن هي أبرز السمات التي أفرزها خطاب القيمة في هذا الفصل من خلال النموذجين المعتمدين، وهي سمات لا تختلف كثيرا عما هو سائد في معظم قصص الأطفال العربية، وبالذات تلك التي أنجزها الرواد المصريون، وإن كانت تختلف بالفعل عن كثير من القصص الغربية، بل حتى عن القصص العربية التي أصدرتها «دار الفتى العربي».

الفصل الثاني

خطاب المغامرة

* **مصطلح المغامرة.**

يحتل مصطلح «المغامرة» مكانا بارزا جدا في كثير من الدراسات المتصلة بقصص الأطفال من قريب أو بعيد، وهو على غموض مفهومه، مصطلح يعالج تارة في إطار «الحركة الصاخبة» التي تميز عادة قصص الأطفال، وتارة ثانية باعتباره «قيمة» من القيم السائدة فيها.

ويأتي غموض مصطلح «المغامرة» بالنظر إلى ما يمكن أن يوجد من تمايز بين مفهوم «المغامرة» بأحداثه الفعلية حسب صيغته الصاخبة التي ورد بها في قصة «جزيرة الكنز» وبين مفهوم «المتاعب» حسب صيغتها الحالمة الخيالية الواردة في حكاية «أليس في بلاد العجائب»[1]. فمن ناحية يلح بعض المهتمين على اعتبار المغامرة بصيغتها الصاخبة كما في التعريف الآتي: «قصة المغامرات : قصة تتضمن حوادث مثيرة وخطيرة بالنسبة للبطل أو غيره من الشخصيات المغامرة. وهذا النوع من القصص كثيرا ما يكتب للفتيان فيما بين العاشرة والسادسة عشرة»[2]. بينما يعتبر آخرون «أن كل ما يؤلف جزءا ولو صغيرا من الحركة وكل ما يرتب الوقائع لإحداث الانفعالات يمكن أن يؤدي إلى توليد المغامرة»[3] حتى وإن لم يكن هناك صخب. والواقع أن اللفظة العربية «مغامرة» تستطيع اليوم أن تكون جامعة للمفهومين معا. فمادة «مغامر» تحيلنا في معجم «لسان العرب» على الذي يغشى غمرات الموت، ويرمي بنفسه في الأمور المهلكة، ثم الذي يدخل مع غيره في غمرة الخصومة[4]، بينما نلمس في الوقت الراهن أن «المغامر» هو الشخص القادر على ممارسة مطلق العمليات التي تستوجب حركة وارتيادا للمجهول بغض النظر عن درجة خطورة ذلك المجهول، وعن الطبيعة الفكرية أو الخيالية أو العضوية التي يمكن أن

---

(1) - عبد الرزاق جعفر، أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص 377.

(2) - مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، ص 6.

(3) - عبد الرزاق جعفر، أدب الأطفال، ص 378.

(4) - ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص 3294.

تتخذها تلك الحركة. وبين هاتين السمتين اللتين تتوسطان «البطش الخارق» و«التفكير البارد» يتراوح عادة مفهوم المغامرة في قصص الأطفال.

بمثل هذا المفهوم سنستعين في دراسة بعض قصص الأطفال المغربية؛ باحثين فيها عن المغامرة ليس باعتبارها قيمة مثالية -إذ إن من شأن هذا الاعتبار أن يرجعنا إلى تكرار جانب مما بسطناه في الفصل السابق- وليس باعتبارها موضوعا فرعيا مصاحبا لموضوعات أخرى داخل نص قصصي واحد؛ وإنما بوصفها خطابا مهيمنا تتعدد خيوطه وتتنوع ألوانه ويتشكل طابعه حسب الصورة التي يود الكاتب إيصالها إلى الطفل. وانطلاقا من هذا المنظور يمكن الحديث عن قصة مغامرات تسعى لتلقين المعلومات والحقائق، كما يمكن الحديث عن قصة تتضمن المغامرة بصفتها خطابا يستلهم ثم يتجاوز القيم والموضوعات والحقائق لكي يفضي إلى ما يسمى بـ «المغامرة لذات المغامرة». وعلى مثل هذا الخطاب تعتمد أساسا قصص وحكايات الأطفال التي تكتب قصد الإمتاع والتسلية قبل قصد الإفادة والتلقين.

* <u>المغامرة في قصص الأطفال المغربية</u>.

وقصص الأطفال المغربية، من حيث هي قصص، لا تخرج في الواقع عما هو سائد في هذا الجنس من اعتماد متفاوت الدرجة والجودة على خطاب المغامرة. وإذا انطلقنا إلى فحص تلك القصص من خلال نسق المغامرة، باعتباره نسقا راجحا فيها؛ أمكننا أن نميز ضمنها الفئتين البارزتين الآتيتين:

1- فئة يتم فيها «الخروج» للمغامرة قصد طلب الإفادة وتحقيقها. وهي فئة تهيمن عليها بوضوح شديد غاية التلقين واستلهام سلم القيم استلهاما تنزل معه المغامرة، إلى مستوى ثانوي، وتتحول إلى قناة مساعدة في إيصال تلك القيم. ومن نماذج هذه الفئة: «القط العنيد»[5] لمحمد شفيق وعبد الكريم حليم وعبد السلام ياسين، و «العجل الهارب» و «القرد المغامر» و «الشبل الأناني» لعبد الفتاح الأزرق[6] و «طرزان في غابة خرزوزة»[7] وغيرها.

2- فئة يتم فيها «الخروج» نفسه للمغامرة، لكن قصد المغامرة بالدرجة الأولى وليس طلبا للمعرفة أو سعيا في إبلاغ القيمة عن طريق المغامرة إبلاغا مباشرا.

---

(5) - صدرت عن «دار الثقافة»، الدار البيضاء، (د.ت)، سلسلة (قصص الأطفال).

(6) - صدرت هذه القصص مع باقي قصص سلسلة (سناء) بين عامي 1977و1978. وقد قام الكاتب نفسه بمهمة نشر هذه النصوص التي طبعت بدار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء. (من مراسلة خاصة للمؤلف).

(7) - مجلة (الإذاعة الوطنية)، العدد 1، 1958. (نشرت غفلا من اسم الكاتب).

ومن قصص هذه الفئة: «مغامرات ذكي»[8] لعبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، وبعض حلقات شريط الزبير[9] وقصة «منصور والقرصان»[10] لأحمد عبد السلام البقالي و «مغامرات سندباد للتلميذ»[11] لمصطفى رسام، والشريطان المصوران «السندباد الصغير»[12] لعبد العزيز المنصوري و «السندباد العجيب في طريقه إلى جزيرة الواق واق»[13] لصالح فرح. وحيث إن قصص هذه الفئة الثانية هي التي تحقق أكبر قدر من الانسجام مع مفهوم قصة الطفل بالصورة التي عرضناها في أكثر من موقف طوال هذا البحث؛ فإننا سننتقي من بينها نموذجين يمثل أولهما المغامرة التي لا تكاد تحيل، بانغلاقها، على قيمة أخرى غير المغامرة ذاتها، بينما يمثل ثانيهما المغامرة في تمازجها الجزئي مع قيمة ضمنية.

* **مغامرات ذكي: ع. الرحيم الكتاني وع. الحق الكتاني.**

نلتقي بالمغامرة في هذا الكتاب حتى قبل أن نفتحه. فعلى الغلاف الأمامي، نقرأ بوضوح عنوان «مغامرات ذكي»، وهو عنوان مصحوب برسم ملون يحاول تشخيص «الذكاء» أو «الشطارة» أو «الفكرة الطارئة» بعلامة استفهام كبيرة وضعت فوق رأس طفل مبتسم يقبض بيد على قرن بقرة وبيد أخرى يشير إلى رأسه تعزيزا لعلامة الذكاء السالفة.

نفتح الكتاب ونبدأ مشروع القراءة لنلتقي بأول اسم في النص وهو «عمارة». نتابع القراءة ونلاحظ أن الاسم يتكرر ثلاث مرات في الصفحة الأولى[14]، فتخامرنا فكرة أن «عمارة»هو المقصود بـ «الذكاء» الوارد في العنوان، إلا أن هذا التخمين يظل بلا سند على الأقل في الأسطر التمهيدية التي يمكن اعتبارها مدخلا للنص. من هنا تصبح القراءة الشاملة للكتاب ضرورية.

إلى جانب التمهيد، يتكون نص «مغامرات ذكي» من ست مقطوعات مسلسلة وفق الصورة الآتية: عمارة يخادع الخياط (ص:4-7). عمارة يخادع البقال (ص:7-9). عمارة يخادع الطيان (ص:9-10). عمارة يخادع اللصوص(ص:10-20).

---

(8) - صدرت عن دار الثقافة + الشركة الوطنية للنشر والتوزيع + الدار التونسية للنشر، (د.ت).

(9) - من ذلك مثلا: (الزبير وبقايا «الفوز»)، مجلة (هنا كل شيء)، العدد1، السنة1، يونيو1952، ص 8-9.

(10) - مجلة (دعوة الحق)، العدد5، السنة20، ماي1979، ص 113-117.

(11) - صدر منها ثلاث حلقات ضمن سلسلة (مكتبة رسام للتلميذ)، (د.ت).

(12) - صدرت حلقته الأولى عن كتابة الدولة في الشبيبة والرياضة، (د.ت).

(13) - صدرت الحلقة الأولى في مجلة (السندباد العجيب)، (د.ت).

(14) - هي الصفحة الثالثة في الترقيم العام.

عمارة يخادع رئيس عصابة اللصوص (ص :20-27) .عمارة ينجو من رئيس عصابة اللصوص (ص :27-29) ومن مجموع هذه العناوين يمكن للقارئ أن يدرك بيقين كبير أننا إزاء بطل ثابت هو عمارة، كما يمكنه في الوقت نفسه أن يقارب جانبا من محتوى النص.

*التمهيد.

في التمهيد، نتعرف إلى البطل داخل محيطه، تماما كما يحدث في الحكايات العجيبة وبعض الخرافات: إن عمارة تلميذ يفشل في الدراسة لكسله وتهاونه، فتحاول أمه الأرملة أن تبحث له عن شغل لدى بعض الصناع ليتعلم حرفة ويضمن قوته. ويتركب التمهيد من فقرتين كبيرتين كل منهما يزيد بقليل عن ستة أسطر. وترسم الفقرة الأولى صورة للبطل في محيطه من خلال مجموعة من العناصر (الكسل- سوء السلوك- الانحراف عن الاهتمام بالدراسة- الطرد من المدرسة- البحث عن حرفة- ضمان القوت)، بينما تكرر الفقرة الثانية العناصر نفسها، ومع ذلك فالاختلاف التعبيري الحاصل بينهما يمكن تلمسه في هاتين النقطتين:

-فمن ناحية، تظهر الفقرتان بتفاوت قلق الأم تجاه ابنها. إلا أن الفقرة الثانية تطمح إلى تشخيص هذا القلق من خلال صورة بلاغية. فالأم تخشى أن تموت قبل أن تضمن شغلا لابنها يمكنه من ربح قوته، وقد تم التعبير عن فكرة الموت بكناية: «إذا غاب وجهي عنك». والحقيقة أن هذه الكناية قد تكفي للدلالة على مجرد الغياب دون الموت (كالسفر والابتعاد عن الابن...). إلا أن دلالة أخرى يحيلنا عليها تعبير مغربي دارج يرمز لفكرة الموت بعبارة غياب الوجه. وفي كلتا الحالتين سيستصعب القارئ الطفل الاهتداء إلى الدلالة المقصودة بذاتها من وراء تلك الكناية.

-من ناحية أخرى، تقدم الفقرة الأولى من التمهيد معلومات عن عمارة وهو في بيئته. أما في الثانية فإن الذي يتكلم هو أم عمارة موجهة الخطاب لابنها ومكررة بصورة تقريبية المعلومات نفسها التي سردها الراوي في الفقرة الأولى سردا. ومع اختلاف صيغة الفقرتين، فإن الثانية -من حيث وضعيتها الشكلية على الصفحة- لا تستكمل كل العناصر الضرورية لإثارة انتباه القارئ الطفل إلى أنه إزاء شخصية تتكلم. ففي الجملة التي تبدأ بها الفقرة الثانية -«قالت له أمه ذات يوم ...» ينص السارد على فعل القول والنقطتين العموديتين، ولكن الكلام الذي يلي النقطتين لا يبدأ بالعارضة، ولا يعود إلى بداية السطر، بل ينجز مباشرة في سطر الجملة المذكورة

نفسها.

ومع هذا الاختلاف ؛ تشترك فقرتا التمهيد في طول الجملة. وإذا اعتمدنا النقطة (.) مقياسا للفصل؛ لاحظنا أن الفقرة الأولى قد كتبت كلها في جملة واحدة طويلة مجزأة بفاصلتين ومنتهية بنقطة، وأن الفقرة الثانية أنجزت بدورها في جملة طويلة واحدة جزئت بفاصلة يتيمة وأنهيت بنقطة.

والزمن في التمهيد مبهم بدرجة لا تتمكن معها التعابير الآتية أن تخفف من حدة إبهامه : (فات الأوان - ذات يوم - إذا غاب وجهي عنك).من جانب آخر، يستنتج من الإشارات الآتية : (مدير المدرسة- الدفتر يشهد أن عمارة تلميذ كسول- المؤسسات التعليمية- الطرد) أننا إزاء نص من المحتمل أن تكون وقائعه تجري في زمن حديث أو معاصر. أما عن المكان، فهو أشد إبهاما، لذا يصعب الاعتماد على إشارة ما في التمهيد لرسم الإطار المكاني للوقائع.

والظاهر أن التمهيد قد أنيطت به في هذا النص مهمة الإخبار السريع «بمطلع» المشكلة قبل أن تناط به مهمة أخرى. وتبعا لهذه الغاية، تم تزويد القارئ بأكبر قدر ممكن من المعلومات عن البطل عمارة -وليس عن «فضاء» بطولته- حتى يتمكن ذلك القارئ من المتابعة السليمة لمغامرات النص. التمهيد إذن سريع من حيث الوظيفة، لكن هذه السرعة الإخبارية لا تنفي الهدوء الذي يهيمن على حركاته وأفعاله تماما كما يهيمن عادة على الحكايات التي هي من هذا القبيل. ومثل هذه السرعة، كنا قد وجدناها في قصة«الصديق الوفي» لمصطفى غزال، ووسمناها حينذاك بصفة التسرع لإيصال القيمة إلى القارئ. ويمكن هنا الاستفادة من الصفة نفسها، لكن على أساس أن التسرع في النص الذي نحن بصدده ليست له غاية منفعية قريبة. ومن هنا الفرق الكبير بين الخطابين.

لقد سبق أن أشرنا إلى أن اسم عمارة يتكرر في التمهيد ثلاث مرات، ونضيف أنه قد ورد مرتين بين علامتي تنصيص، ومرة واحدة من دونهما. وعمارة ليس الشخصية الوحيدة التي ذكرت في التمهيد، إذ إلى جانبه وردت إشارات إلى الأم والمدير والصناع وأصحاب الحرف. ولعل في مجموع هذه الإشارات ما يكمل جانبا من وظيفة الإخبار السريع الذي تكفل به التمهيد من خلال التكرار وكثرة المعلومات والجمل الطويلة الخبرية في معظمها.

1 - <u>عمارة يخادع الخياط</u>.

الملاحظ أن هدوء حركات التمهيد قد أعدى بداية المقطوعة الأولى التي تقدم

للقارئ تفاصيل حادث خداع عمارة للخياط. في تلك البداية تخاطب الأم الخياط قائلة: «سيدي الخياط، هذا ولدي أريد أن تعلمه الصنعة حتى يصبح قادرا على خياطة الملابس بمهارة وحذق، ومن أجل ذلك لا أطلب منك أجرا في الأيام الأولى، فساعدني رعاك الله»[15].

يفرح الخياط بهذا الطلب ويشغل معه عمارة الذي يرفض أن يخبره باسمه الحقيقي ويطلب منه أن يناديه باسم «شبّر واقطع». وفي اليوم الثالث يدعي عمارة أن أمه قد طردته من البيت، فيطلب من الخياط السماح له بالمبيت في الحانوت. ويلبي الخياط الطلب، لكن في الصباح يرفض عمارة فتح الباب من الداخل على رغم دقات الخياط ونداثه المتكرر لاسم «شبر واقطع». وكان عمارة عندما يسمع النداء، يأخذ أثواب الزبناء ويقيس شبرا على الثوب ثم يقطعه بالمقص. كل هذا يحدث والناس يضحكون على الخياط في الخارج. وعندما فتح عمارة الباب وجد الخياط الملابس مقطعة فولول وأخذ يضرب الولد لكن الناس منعوه وقالوا له إننا نشهد أنك كنت تأمره بذلك. وهكذا انتهى أمره مع الخياط.

إن هدوء التمهيد يمتد، كما قلنا، عميقا في بداية المقطوعة. والواقع أن اضطراب الهدوء سيبدأ «في آخر اليوم الثالث»، عندما يطلب عمارة من الخياط طلبه المريب. وتبعا لذلك يمكن القول إن المقطوعة تتركب، بتميز، من هدوء وحركة. والفاصل الزمني ذو النسق الثلاثي الذي يفصل الهدوء عن الحركة لا يقصد به بتاتا إضفاء طابع الموضوعية على زمنية المقطوعة أو زمنية النص وإنما يقصد به ترتيب مدارج الحركة بنوع من الدقة. ومما يثبت هذه النتيجة، استمرار زمن الهدوء في المقطوعة متسما بالإبهام: (الأيام الأولى - زمنا - يوم أو يومين) بينما هو في الحركة زمن متدرج ومحدد بما فيه الكفاية : آخر اليوم الثالث- الصباح- الصباح الباكر- حضر الخياط في الصباح باكرا). أما الإشارتان الزمنيتان الواردتان في مرحلة الحركة بصيغة الإبهام فتنتميان في الأصل إلى مرحلة الهدوء بدليل فعل الكينونة الدال على الماضي الوارد في الجملة الأولى : «كان يناديه في الأيام الأولى بكلمة ولدي»[16]، وبدليل الظرف «بعدما» الدال على التجرم: «نام [عمارة] مستريحا في الحانوت بعدما أخبر أمه أنه سيقضي ليلته عند خالته مريم»[17]. أما ما

---

(15) - مغامرات ذكي، ص 4.

(16) - نفسه، ص 5.

(17) - نفسه، ص 6

نقصده بموضوعية الزمن فهو مجموع السمات التي قد تساعد القارئ الطفل على تقري زمن الحدث بواسطة إحالته إلى فترة تاريخية، أو إسناده إلى مكان حقيقي أو تضمينه ما من شأنه أن يضفي على فضاء الحدث بعدا تجسيميا ولو عن طريق الخيال. إلا أن مثل هذا الزمن لم نصادفه بعد في النص.

يمثل عمارة في المقطوعة البطولة القصصية بكل ما في المصطلح من معنى. عمارة هو المحور في حالتي الهدوء والحركة. هو الذي يجعل الشخصيات الأخرى (الأم- الخياط- الناس) تحوم حوله، بل هو الذي يجعل حتى الراوي ينحاز إليه انحيازا سافرا لا يمنعه عن التدخل المباشر لإثارة انتباه القارى نحوه بقوة : «هل سيكون [عمارة] خادما حقيقة؟. انتبه إذا!». فالراوي لا يكتفي إذن بتشويقنا لمتابعة ما يقع للبطل عن طريق الاستفهام، بل يزيد على ذلك تدخلا صريحا ينهيه متعجبا فيخرج بذلك عن دائرة القصة لكي يرغمنا على ولوجها بالقسر. وعمارة حاضر في هذا الجزء من النص حضورا كليا بصورة فعلية وضمنية أيضا، فهو حاضر ضمنيا عندما تحاور الأم بشأنه الخياط، وحاضر بالصورة نفسها في فرح الخياط وتفكيره وإشفاقه وخوفه. ولكنه حاضر أيضا بالصورة الفعلية خلال عمله مع الخياط وتحاوره معه، ثم خلال استهزائه به في ذلك الصباح المشهود. وعن طريق هذا الحضور وتلك البطولة يمكن القول بكل اطمئنان إن عمارة هو المحور الأساس لمجموع أحداث المقطوعة. ومع هذا الاطمئنان، تبقى تلك الأحداث في ذاتها محتاجة إلى فحص.

عندما تلحق أم عمارة ابنها بحرفة الخياطة يكون مقصدها واضحا هو أن يتعلم الصنعة. وعمارة لم يعارض هذا المقصد، لكن ما أثاره ضد الخياط هو محاولة هذا أن يجعل منه خادما من دون أجر، ثم تفكيره في أن يستغله ليتخفف زمنا من بعض المشاق التي يتحملها. ولما علم عمارة «أن صاحبه يريد استغلاله بدون جدوى قرر الانتقام منه بكل شدة ومكر»[18]. والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو : «كيف» علم عمارة بنية الخياط؟. ونعتقد أن إثارة مثل هذا السؤال أمر وارد من قبل القارئ الطفل، أو غيره، ما دام هذا الجزء من النص لا يوفر أية إشارة يمكن أن تجعل السؤال متجاوزا.

فعل «الانتقام» يعقب إذن «العلم». ولكن هذا التعاقب سيستمر من دون تبرير ما دام السؤال السابق سيظل بدوره من دون جواب. ومع هذا التحفظ فإن الحدث

---

(18) - نفسه، ص4-5.

الأساس الصاخب في المقطوعة يتحقق على رغم أنف كل من الخياط والقارئ.

إن الحدث الصاخب (الانتقام من الخياط عن طريق قطع أثواب الزُّبناء) يمثل مركز الثقل في المرحلة الحركية، بل في المقطوعة كلها. وقد اعتمد هذا التمركز على عناصر شتى لكي يكون كذلك. فإلى جانب احتكاره للقسم الأكبر من مجموع الصفحات (ثلاث، في مقابل صفحة يتيمة لمرحلة الهدوء): هناك التوظيف المكثف للأفعال (خاصة أفعال الماضي والمضارع) التي تتخذ أحيانا صفة التراكم: «ولول وضج وسب وشتم، ثم أخذ يضرب «عمارة» بشدة فمنعه المتفرجون...»[19]. ثم الاعتماد الصارخ على الجمل الخبرية التقريرية وتجاوز التراكيب المجازية، والاقتصاد في النعوت، وتسخير النسق الثلاثي: «فدق أولا ثم دق ثانية وثالثة...»[20]، وإقحام شخصية زائدة «مريم»، والمزاوجة بين كتابة الحوار بصورته شبه الطبيعية (فعل القول أو ما شاكله، مع العارضة والنقطتين والرجوع إلى السطر) وصورته المندمجة في الفقرة السردية.

إلا أن الصخب لا يستمر والحدث لا يبقى على حركته إلى الأبد وحدة المغامرة تفتر. لذلك، يرجع الراوي إلى هدوئه ويحاول إقفال الدائرة بالصورة الآتية: «وهكذا انتهى أمره [أي عمارة] مع الخياط وفر إلى منزله دون أن يتعلم الصنعة. ولما أخبر أمه بطرده وادعى ظلم الخياط وعدته بأن توجهه إلى صانع جديد متهمة إياه بأنه لا يصلح لمهنة الخياطة»[21].

واضح أن الدائرة السردية لم تنقفل بصورة تامة، ومع هذا لا بد أن تحيلنا حتما إلى بداية المقطوعة لنقف على التحويرات الأسلوبية التي لحقت جملتها الأصلية. فعلى الرغم من حضور العناصر نفسها في كل من بداية المقطوعة وخاتمها (الأم- عمارة- الخياط- تعلم الصنعة): فإن حالة التقهقر تبرز بجلاء في الخاتمة: (ظلم الخياط- الفرار- الطرد- عدم تعلم الصنعة). ومع ذلك فالتقهقر ليس نهائيا والكارثة ليست ماحقة نظرا لأن الأم تعد ابنها بالتوجه به إلى صانع جديد، وفي ذلك وعد للقارئ بانفتاح دائرة النص على حكاية جديدة. إلا أننا قبل أن نخوض في تفاصيل تلك الحكاية؛ نعود مرة أخرى إلى نهاية المقطوعة لكي ننظر إليها من خلال كلمتي عنوان

---

(19) - نفسه، ص 7.

(20) - نفسه، ص 6.

(21) - نفسه، ص 7.

الكتاب. هكذا سنجد أنفسنا إذا انطلقنا من الكلمة الأولى، إزاء مغامرة من مغامرات عمارة. وعندما نستجلي طبيعة هذه المغامرة في ضوء التفاصيل السالفة نصل إلى النتيجة الآتية: إن مغامرة عمارة لم تكن تتجه إلى تحقيق غاية قريبة. فباستثناء الانتقام -الذي لاحظنا أنه يقوم على سند غير مبرر- لا يمكن القول إن المغامرة تسعى لتحقيق منفعة. وحتى تعلم الصنعة يبقى أملا يخالج الأم ويخصها من دون أن يصبح في أية لحظة مطمحا من مطامح عمارة، إذ إن المقطوعة كلها لا تتضمن إشارات من هذا القبيل. وحتى الراوي نفسه، الذي هو في الواقع كاتب مضمر، لم تصدر عنه أية بادرة يمكن أن تلمح إلى أنه يود أن «يعلم» القارئ الطفل أو يبلغه قيمة من القيم الخلقية أو غيرها. وينبني على كل ذلك القول إن المغامرة في المقطوعة إنما تتجه نحو ذاتها.

أما عن الكلمة الثانية الواردة في عنوان الكتاب، المرتبطة بذكاء عمارة ؛ فإن خاتمة المقطوعة لا تحيل عليها بقدر ما تحيل عليها وظيفة مخادعة الخياط. ففكرة «شبر واقطع» تنبئ عن درجة ذكاء عمارة ما دام «ذكاء العنوان» يجب أن ينسحب بالضرورة على جميع مغامراته داخل النص، ومع ذلك، فإن فكرة «شبر واقطع» -التي لا نعلم من أين استقاها عمارة- تبقى اعتباطية من جانبين:

-فمن جانب، تفترض الفكرة أن يكون عمارة ذكيا جدا وأن يكون الخياط غبيا جدا. فالصبي رفض أن يخبر الخياط باسمه الحقيقي. وعلى رغم تشاؤم هذا الأخير وخوفه من أن يكون وراء إخفاء الاسم مكيدة ؛ فإنه يذغن في الأخير لطلب عمارة ويسمح له بالمبيت في الحانوت. ثم على رغم أن النص وظف كلمات لتبرير الإذغان (تشاؤم- خاف- مكيدة- حائرا)؛ فإن مجموعها لم يفلح في تعويض التبرير الغائب. لكل ذلك، كان على الخياط أن يتسم بالسذاجة المطلقة حتى يمكن لذكاء الصبي أن يظهر، لكن ما دامت المقطوعة لم تعتمد على أدنى إشارة معلنة عن تلك السذاجة؛ فقد ظل ذكاء عمارة غير مبرر هنا.

-من جانب آخر، وحتى بعد نجاح عمارة في المخادعة، فالذي جناه في الأخير هو الضرب (الجزئي) والطرد وعدم تعلم الحرفة. وهذا يعني أن الخياط لم يكن وحده الخاسر. أما الذي انتصر فهم «الناس» الذين تفرجوا وضحكوا على الخياط من دون أن يخسروا شيئا. بكل ذلك يبقى ذكاء عمارة في المقطوعة مفتقرا إلى الإقناع.

2 - <u>عمارة يخادع البقال</u>.

بعد تجربة عمارة مع الخياط تأتي تجربته مع البقال التي تتكفل المقطوعة الثانية

بإبلاغها. ففي سبيل البحث عن حرفة جديدة يتعلمها عمارة، وانطلاقا مما وعدت به خاتمة المقطوعة السالفة : تلحق أم عمارة ابنها بحانوت بقال ليتعلم مهنة التجارة. لكن الذي سيحدث هو أن عمارة يحاول الضحك على البقال بحيلة جديدة ستنتهي بإفساد بضاعة البقال وطرد عمارة.

حجم المقطوعة الثانية يتجاوز صفحة ونصفا بقليل. معنى هذا أن هناك تقلصا في المساحة المكتوبة بالمقارنة مع المقطوعة السالفة. أما الرابطة بين المقطوعتين فهي رابطة تتابع يفصح عنها السارد بهذه الإشارة الزمنية . «وبعد أيام توجهت به إلى حانوت بقال»[22] .

ومرة ثانية يكون عمارة هو محور المقطوعة كلها. وإذا كان نسق الشخصيات الثلاثي (الأم- عمارة- البقال) يذكرنا بنسق مماثل في المقطوعة السالفة (الأم- عمارة- الخياط) ؛ فإن «الناس» باعتبارهم جوقة ضرورية، كانوا حاضرين هنا أيضا ليمثلوا تقريبا الدور نفسه. إلا أن بروز شخصية البطل في هذه المقطوعة وحضورها لم يمنعا حضورا آخر من الإعلان عن نفسه خلال سرد مغامرة عمارة الجديدة؛ إنه حضور ما يمكن تسميته بـ «المقابلات الممكنة»:

فإذا كان الخياط في المقطوعة السابقة أراد أن يستغل عمارة، أي أنه كان شخصية «شريرة»؛ فالبقال رجل «طيب القلب»، أي أنه شخصية لم يصدر عنها أي شر. ومعنى هذا أننا إزاء مقابلة تضاد.

وإذا كانت المقطوعة السالفة قد رصدت رغبة الأم في أن يتعلم ابنها حرفة الخياطة، ثم قبول الخياط تحقيق الرغبة، والتعبير عنها بما يزيد عن خمسة أسطر؛ فالمقطوعة الحالية رصدت رغبة الأم وقبول البقال بما لا يزيد عن سطرين ونصف. بهذا نكون إزاء مقابلة اختزال.

وإذا كان انتقام عمارة من الخياط قد انبنى أساسا على عبارة «شبر واقطع»، فإن خداعه هنا انبنى على عبارة مكونة من كلمتين أيضا لا يجمع بينهما هذه المرة حرف عطف بل فاصلة: فعندما وثق البقال من عمارة الذي أخفى عنه اسمه الحقيقي وطلب المبيت في الدكان قال للبقال إن اسمه هو «خلط، جلط». بهذا تكون المقابلة لغوية.

وعندما تحصر المقطوعة الأولى محتويات حانوت الخياط في (أثواب الناس-

---

(22) - نفسه، ص 7.

ملابسهم- المقص)؛ تلح المقطوعة الثانية على تفصيل محتويات حانوت البقال. هكذا يذكر الراوي الزيت والعسل والسمن والسكر والشاي والصابون والسميد والدقيق وأنواع القطاني (التي يفصلها بدوره) من حمص وعدس وفول ولوبياء. وبذلك نكون إزاء تقابل بين الاختزال والتفصيل.

بعدما خادع عمارة البقال ونام في الدكان وخلط في الصباح المواد مع بعضها والبقال يناديه من وراء الباب باسمه المزيف (خلط، جلط) «اجتمع الناس حول الدكان متعجبين يضحكون من الاسم الغريب».(23) وهذه الصيغة الوصفية تذكرنا بصيغة مماثلة في المقطوعة السالفة : فبعد أن خدع عمارة معلمه اجتمع الناس «حول الخياط يضحكون ويتعجبون من كلام الخياط»(24). وإذا كانت عناصر الجملتين لا تتشابه تشابه انطباق، فإن ما بينهما من علاقة يمكن أن يحيل على مقابلة صيغة وصفية بأخرى.

وبدهي أن هذه المقابلات وغيرها مما يمكن استشفافه من المقطوعتين عن طريق المقارنة، يساعد قصة الطفل في تحقيق مكون الإيقاع الذي عرضنا له في تعريفنا لقصة الطفل ضمن الباب الأول من هذا البحث، والذي يملك قوة سحرية خفية في اجتذاب القارئ الطفل اجتذابا قلما يحدث خارج الأجناس القصصية ذات البنية الشعبية أو الخرافية أو العجيبة.

أما عن المغامرة في المقطوعة فإن جنوحها لكي تكون مغامرة من أجل المغامرة ذاتها يزداد قوة على ما كان عليه الحال في المقطوعة السالفة. فإذا كان الخياط «قد» يقبل الانتقام، فالبقال «الطيب القلب» و «المسكين» لم يفعل أي مكروه ليستحق أن يضحك عليه عمارة.

أما عن الذكاء -المفروض على عمارة، تبعا لعنوان الكتاب- فإن نهاية المقطوعة تحمل إشارة لها صلة بهذا العنصر : «عندما سألته أمه عن سبب طرده من جديد لم يحر جوابا، لقد كان فنانا وكذابا حاذقا في خلق الأعذار الملفقة»(25). فأن يحار عمارة جوابا -وهو تعبير غامض حتى على طفل المرحلة المتأخرة- يعني أنه لا يجد تبريرا مقبولا لمغامرته. وانعدام التبرير يعني بدوره أن ذكاء عمارة لا يتجه وجهة

---

(23) - نفسه، ص 8.

(24) - نفسه، ص 7.

(25) - نفسه، ص 9.

محددة، فهو ذكاء سديمي لا يربط ولا يحل. إلا أن الجملة الأخيرة في المقطوعة تحاول الحد من السديمية بإعطائها صفة سلبية للذكاء: إن عمارة ذكي في التلفيق والكذب، وهو بذلك ذكاء يتجاوز القيم ذاتها!. وعلى اعتبار أن هذا الذكاء ليس نتاجا معزولا عن المغامرة إذ هو يمثل أحد أساليبها الأساس، فإنه بهذا المفهوم يتدخل كي يعطي للفعل الذي يتجه إلى ذاته صفة «المغامرة المجانية» على حد تعبير مارك سوريانو[26].

3-عمارة يخادع الطيان.

بعد الخياط والبقال يأتي دور الطيان الذي يدخل معه عمارة في مغامرة تكاد لا تختلف عن المغامرتين السابقتين إلا من حيث التفاصيل. وكالعادة، تلحق أم عمارة ابنها بدكان الطيان قصد أن يتعلم الحرفة، وإن لم يتم التعبير عن هذا القصد بكلمات صريحة. وكالعادة أيضا، يخفي عمارة اسمه الحقيقي ويطلب من الطيان أن يناديه بـ «هرس دكدك» كما يطلب منه أن يسمح له بالمبيت في الدكان. وعند الصباح يرفض عمارة فتح الباب ويشرع في تكسير الجرار والأواني بينما الطيان يناديه من الخارج باسمه الغريب. وأخيرا يفتح عمارة الباب ثم يفر.

انطلاقا من هذه الأحداث يمكن أن يكون عنوان «عمارة يخادع الطيان» منطبقا على تفاصيل المقطوعة الثالثة ذات الحجم المتقلص بوضوح (مجموع الأسطر يزيد على صفحة واحدة بقليل). والواقع أن التقلص لا يتعلق هنا بالحجم فقط، بل حتى ببعض العناصر التي اعتمدت في تقديم جزء من خطاب المغامرة في المقطوعتين السالفتين. فمن ناحية لم تطلعنا المقطوعة بصورة صريحة -كما أشرنا أعلاه- على رغبة أم عمارة في أن يتعلم ابنها حرفة الخزافة، وإن كانت المقطوعة كلها تعبر ضمنيا عن هذه الرغبة. ومن ناحية ثانية عندما تقدمت الأم بابنها إلى الطيان، لم تطلب من هذا أن يشغله بدون أجر كما سبق أن حدث في المقطوعتين السالفتين. ومن ناحية ثالثة تجاوزت هذه المقطوعة تفاصيل الزمن واكتفت بلفظة «الصباح» لضرورتها الملحة في تصوير بنية مشهد السخرية بالطيان. ومن ناحية رابعة لم يقع تكرار في تفصيل محتويات دكان الطيان (القدور والجرار والأواني والمحلوب والخابية والصفحة والطاس والقصعة والقلة والإبريق) بحيث اكتفي بتسمية هذه الأواني مرة واحدة من دون أن يتكرر ذكرها ساعة الإتلاف. ومثل هذا لم يحدث في مقطوعة

OP.CIT.P.62.- (26)

عمارة والبقال. ومن ناحية خامسة قدم اسم عمارة المزيف: «هرس دكدك» بصيغة فعلي أمر مجردين، لا يجمع بينهما عطف أو تفصل بينهما فاصلة، وذلك على عكس ما تم في المقطوعتين السالفتين. ومن ناحية سادسة لم تكن هناك عودة إلى الأم بعد الضحك على الطيان في نهاية المقطوعة، كما لم يكن هناك طرد ولا استفسار من قبل الأم ولم يكن هناك تنويع، في تلك النهاية، على الجملة الأصلية التي كانت قد أنجزت في بداية المقطوعة بصورة مختزلة جدا : «وهكذا توجهت به أمه مرة ثالثة إلى سوق أخرى حيث تقدمت به إلى طيان...» [27]. وبدهي أن مثل هذه الرغبة الملحة في التقليص تعتبر، في هذا المكان بالذات من النص جمالية موفقة في التعامل مع القارئ الطفل والتدرج به في مدارج الحدث بترتيب تنازلي يبدأ بما هو متسع لكي يفضي إلى ما هو أقل اتساعا. ومثل هذا التقليص المتوازن يستفيد هنا بجلاء من مكون التوقيت الذي سبق أن أبرزنا أهميته حين تعريفنا لقصة الطفل. ومع كل هذا، فالخطة التنازلية الموقوتة لم تكن وحدها المعتمدة، ذلك أن المقطوعة اشتملت في الوقت نفسه على عناصر جديدة لعرض مغامرة عمارة مع الطيان:

-فلم يكن الرابط الذي يجمع بين هذه المقطوعة الثالثة وسابقتها -رابط تتابع زمني - كما كان بين المقطوعتين الثانية والأولى- وإنما كان تتابع ارتباط مسبب بسبب : «وهكذا توجهت به أمه مرة ثالثة إلى سوق أخرى» بعدما طرده البقال. فاشتغال عمارة مع الطيان جاء نتيجة لطرده من قبل البقال. ولعل ما يعطي لهذا الرابط صفة التميز اعتماده بكلمات صريحة على النسق الثلاثي للإشارة إلى المغامرة الجديدة. ومعروف ما لهذا النسق من تأثير في بناء كثير من الحكايات العجيبة والخرافات التي تحظى بإعجاب الأطفال.

-كما كانت هناك رغبة منذ البداية لإعطاء المكان اسما محددا لتمييزه من ناحية ولتحقيق البعد الساخر من ناحية أخرى. ذلك أن الطيان كتب على واجهة حانوته: «خزاف السرعة والإتقان». وخلال السرد، كانت هناك عملية تكرار لهذه الجملة التي تحولت مرة إلى «حانوت السرعة والإتقان» ومرة أخرى إلى «دكان السرعة والإتقان». وفي هذا التحول تهويش ملموس على القارئ الطفل. أما عن البعد الساخر فقد تمثل في استغلال اسم الدكان لإبراز سرعة تكسير عمارة للأواني:

«عمل عمارة في «حانوت السرعة والإتقان» حتى أتقن مهنة السرعة التي يستطيع بها تخريب الدكان»[28]. وكم كانت سرعته في الكسر والتحطيم رائعة حيث جعل من الدكان «دكان السرعة والإتقان» كومة من الأجزاء يقشعر لها البدن»[29].

-ومع التكرار المضطرب وروح السخرية، كانت هناك رغبة أخرى لتضمين الكتابة بعدا بلاغيا تمثل أساسا في وفرة التشبيهات (كالعادة - كالمحلوب - كأنه الزلزال). إلى جانب الكناية الآتية: كان الطيان ينادي عمارة على رؤوس الملإ[30].

-أما عن الشخصية الضحية، فقد سميت في المقطوعة باسم «الطيان» مرة واحدة وباسم «الخزاف» أربع مرات. والواقع أن جزءا من هذه الازدواجية كاد أن يذكرنا بالخطاب المعرفي -الذي لاحظنا لحد الآن غيبته عن الكتاب- عندما شرحت كلمة الطيان في المتن بالذي «يصنع أواني الطين»[31]. وإذا كنا نعرف الفرق الدقيق القائم على الصعيد المهني -وليس على صعيد اللغة فحسب- بين الطيان والخزاف؛ أمكن القول إن في توظيف هذه الازدواجية تهويشا آخر على القارئ الطفل.

من كل هذا يتضح أن خطاب المغامرة في المقطوعة لم يكتف بالاعتماد على التقليص، وإنما اعتمد أيضا على عناصر أخرى. ونضيف الآن أنه على الرغم من هذا التنويع في التركيب فإن «المغامرة» في حد ذاتها ظلت حاضرة حضورا فعليا بالصورة نفسها الصاخبة التي أشرنا إليها في بداية هذا الفصل. بذلك نرى في هذه النتيجة تزكية للصراحة التي هيمنت على اللفظة الأولى في عنوان «مغامرات ذكي». أما عن اللفظة الثانية فيه؛ فقد قصدت المقطوعة إلى أن يستمر عمارة ذكيا جدا ويظل ضحاياه أغبياء جدا حتى يتحقق عمليا -وبنائيا- عنصر الذكاء. إن الطيان رجل «ساذج» و «أبله»[32] لا حيلة له ولا قوة إزاء ذكاء عمارة الذي لا يقتنع به القارئ لأنه ذكاء غير معلل أسلوبيا.

4 - <u>عمارة يخادع اللصوص</u>.

بمغامرة عمارة مع الطيان تنتهي سلسلة أحداث لتبدأ سلسلة أحداث من نوع آخر.

---

(28) - نفسه، ص9-10.

(29) - نفسه، ص 10.

(30) - نفسه، ص 10.

(31) - نفسه، ص 9.

(32) - نفسه، ص 10.

ونظرا للوجهة الجديدة التي ستتخذها الأمور فيما تبقى من صفحات النص؛ فلا بأس من التعرف إلى بعض ملامح بداية السلسلة الجديدة من خلال هذه الافتتاحية:

«وأعيا الوالدة المغلوبة على أمرها طيش «عمارة» ومغامراته العجيبة وفضائحه التي انتشرت على أفواه الناس في كل مكان ولم يعد يقبله أي صانع في البلد واشتهر أمره في جميع الأسواق فجعلت الأم تفكر في اتجاه جديد غير التعلم والامتهان. وأخيرا أعطته بقرة هزيلة من فرط الجوع ليبيعها في السوق واشترطت عليه ألا يعود بها لئلا تموت جوعا مهما كان الثمن»(33).

وقبل أن نبدأ في تفتيت مكونات هذه السلسلة، نشير إلى أن افتتاحيتها السالفة لم تكتب بطريقة مسترسلة على مساحة الصفحة؛ فبعدما أنجز منها سطر واحد في نهاية صفحة 10، صادفتنا صفحة 11، مشتملة على رسم يشير إلى خياط وامرأة وطفل، كتبت تحته عبارة «والدة عمارة ترجو الخياط تعليم(*) ولدها صنعته». وعندما نقلب هذه الصفحة يمكن أن نتابع حينذاك أسطر الافتتاحية. ولا داعي للقول إن هذا الرسم قد وضع في غير مكانه ؛ إذ بدلا من تضمينه المقطوعة الأولى نراه هنا منبتا ومهوشا على القارئ الطفل ومكسرا استرسالية السرد.

إن حكاية عمارة مع اللصوص تأتي بعد أن استنفذت الأم طاقتها في البحث عن حرفة لابنها. وإذا كان من المحتمل أن يكون بحث الأم هو دافع مغامرات عمارة السابقة -على الرغم من التحفظ الذي أبديناه تجاه هذا الاحتمال- تبقى شرارة المغامرات الآتية غير واضحة بما فيه الكفاية. فالأم تطلب من عمارة أن يبيع البقرة الهزيلة. ودافع الطلب متضمن في افتتاحية المقطوعة ذاتها : «حتى لا تموت البقرة جوعا». أما دافع هذا الدافع نفسه فيظل مسألة غير مصرح بها علنا، على عكس ما حدث في بداية السلسلة السابقة التي أكدت صراحة الرغبة المبررة للأم في البحث عن حرفة بعد الفشل في الدراسة. ويمكن في هذا الصدد جمع الإشارتين الآتيتين:

- الأولى وردت في الافتتاحية السالفة حيث جعلت « الأم تفكر في اتجاه جديد غير التعلم والامتهان. وأخيرا أعطته بقرة هزيلة.. ليبيعها». فمن ناحية، هناك تجاوز إمكانيتي التعلم وممارسة مهنة، ومن ناحية ثانية هناك رجوع عن ذلك التجاوز بجملة

---

(33) - نفسه، ص 10-12.

(*) - وردت هذه الكلمة في الأصل بدون تنقيط.

يمكن أن تترجم بوضوح الرغبة في ممارسة مهنة البيع.

- والإشارة الثانية تستخلص من تعليق الأم على فرح ابنها: «ما أعظم حذقك يا ولدي وما أكثر ما سيكون مستقبلك عظيما في التجارة»[34]. وهنا نفاجأ بأن الامتهان -الذي سبق تجاوزه- قد عاد إلى الظهور بلفظة صريحة هي «التجارة». معنى هذا أننا إزاء تناقض مضاعف.

وحتى لا نقرر ما لا يريد النص تقريره نكتفي بتكرار ما سبق قوله من أن حافز المغامرات الجديدة لا يملك القدر الكافي من الوضوح.

يسوق عمارة البقرة إلى السوق ويطلب ثمنا لها مبلغا مرتفعا على الرغم من هزالها الشيء الذي سيثير عجب الناس. وعندما أظلم الليل، جاء رجلان وادعيا أنهما سيشتريان البقرة، وما كان على عمارة إلا أن يصحبهما. ولما وصلوا إلى زقاق هجم الرجلان على عمارة الذي تظاهر بالإغماء وأخذا منه البقرة، لكنه استطاع أن يعرف ملجأهما، وعندما قصد عمارة الملجأ فيما بعد؛ وجد عصابة تتكون من أربعين لصا قد ذبحت بقرته وأرسلتها إلى الفرن. ويفلح عمارة في خداع صاحب الفرن الذي سيسلمه البقرة مشوية وأربعين خبزة. ويقدم عمارة كل هذا لأمه لكي تبيعه، بينما اندهشت العصابة لهذه السرقة العجيبة.

حجم المقطوعة يمتد من آخر الصفحة العاشرة إلى بداية الصفحة العشرين. وهذه شساعة لافتة للنظر إذا قورنت بأحجام المقطوعات السالفة. وتشتمل المساحة المذكورة على ثلاث صفحات كل منها يحمل رسما مستقلا. ففيما يتصل بالرسم الأول، سبقت الإشارة إليه وإلى وروده في غير محله. أما الثاني[35] فيمثل طفلا يكسر الجرار، وقد كتبت أسفل الرسم عبارة : «عمارة يحطم دكان الخزاف». وعلى الرغم من عدم دقة هذا العنوان -إذ إن عمارة لم يحطم الدكان بل جراره- فإن الرسم الذي يعلو العنوان يظل هو الآخر في غير محله. أما الرسم الثالث[36] فقد كتب تحته: «اللصان يحاولان خطف البقرة من عمارة». وإذا كان موضوع خطف البقرة قد ورد في الصفحة الثالثة عشرة، فالرسم الحالي جاء في الصفحة التاسعة عشرة، أي قبيل انتهاء المقطوعة بحوالي سطرين. زيادة على ذلك فالرسم يخلو من الدقة

---

(34) - مغامرات ذكي، ص 16.

(35) - نفسه، ص 15.

(36) - نفسه، ص 19.

المطلوبة. فبينما يشير التعليق -والنص أيضا- إلى لصين؛ إذا بالرسم يشخص ثلاثة رجال مختفين وراء شجرة في انتظار عمارة. وبينما التعليق والنص يتحدثان عن مجرد الخطف؛ إذا بالرسم يلح على أن يضع في يد كل من اللصوص «الثلاثة» بندقية!.

مرة أخرى يكون عمارة هو محور الأحداث.والذي يلفت النظر هنا وفي مجموع الصفحات السابقة من القصة هو عدم التركيز من قبل الراوي على الوصف الخارجي للمحتويات بما في ذلك عمارة على الرغم من أهمية هذه الشخصية في سياق أحداث النص كله. والملاحظ مرة أخرى أن تجاوز رسم الشخصيات من الخارج إنما هو خطة تسود بوضوح في النصوص التي هي من قبيل الحكايات العجيبة والشعبية والخرافات. والواقع أن ما نحن بصدده هو انصهار معطيات قصصية عديدة في خطاب المغامرة الذي يمثل إلى حد الآن أبرز واجهات هذا النص. بهذه النتيجة يمكن أن نعلل رسم الأمكنة بكلمات قليلة وبخفة تشبه خفة ضربة الرسام الانطباعي بريشته على اللوحة :(«سوق المدينة حيث تباع الماشية عادة»[37] «زقاق ضيق خال»[38]. «دار كبيرة ذات أبواب متعددة غارقة في زنقة لا يدخلها أحد»[39]. «فرن الحي الكبير»)[40]. ولم يوظف الزمن بدوره بواسطة خطة أخرى غير تلك التي قدم بها المكان: («طول النهار»[41]. «ساعة أو ساعتين»[42]. «قبل هنيهة»[43]). ومع هذا التشابه، فالإشارات الزمنية قليلة، في هذه المقطوعة الكثيرة الحركة، بالنسبة إلى الإشارات المكانية.

إن سلسلة الأحداث الجديدة قد كسرت خطة النسق الثلاثي التي كانت مهيمنة إلى حد الآن على شخصيات القصة داخل كل مقطوعة من المقطوعات الثلاث السابقة. فإلى جانب عمارة وأمه، هناك اللصان اللذان ينتميان إلى عصابة يصل عددها إلى أربعين لصا (لاحظ أن النص لم يبعد كثيرا عن توظيف نسق شعبي آخر، عندما جعل عدد اللصوص يصل إلى الأربعين، وهو مجموع يحيل على نص «علي

---

(37) - نفسه، ص 12.

(38) - نفسه، ص 14.

(39) - نفسه، ص 14.

(40) - نفسه، ص 17.

(41) - نفسه، ص 12.

(42) - نفسه، ص 17.

(43) - نفسه، ص 18.

بابا» الشهير)، وهناك أيضا صاحب الفرن والصانع (المستخدم)، وباستثناء الأم التي قدمها الراوي شخصية متكلمة لا فاعلة؛ فقد أسندت إلى باقي الشخصيات أعمال تتسم بالحركة الواضحة. ومع ذلك فإن أيا من الشخصيات لم يحظ باسم مميز باستثناء البطل عمارة. وحتى اللصان، تم تمييزهما بـ«الرجل الأول» و«الرجل الثاني». وإذا استثنيا اسم «مريم» خالة عمارة التي ورد ذكرها في المقطوعة الأولى؛ أمكن تعميم الحكم الآتي : إن هناك رغبة واضحة في «تنكير الشخصيات» خلال الصفحات التي حللناها إلى الآن. وإذا ربطنا هذا الحكم بالخطاب الذي نحن بصدده لاحظنا أن كل شيء يسخر لإبراز بعد المغامرة وبطلها المطلق دونما اعتبار للتناقضات الممكنة أو التجاوزات المحتملة التي نشير إلى أبرزها فيما يأتي:

-فالألفاظ التي تسخر لتحديد العملة لا تتفق فيما بينها لكي تحيل على عملة مضبوطة؛ إذ هناك الدينار والقرش والدرهم. وهذا التجاوز لا بد أن يكون له انعكاس سلبي على وحدة التأثير المنتظر نقلها إلى الطفل.

-وهناك من ناحية أخرى إبهام في تحديد بعض الشخصيات: فاللص الأول يقول لعمارة: «هيا معنا إلى صاحب أمرنا» (44). والدلالة الحقيقية للعبارة يصعب على القارئ الطفل تلمسها. كما أن عمارة عندما يذهب إلى الفرن لأخذ البقرة المشوية والأربعين خبزة، يحضر معه «من» يساعده. والاسم الموصول هنا يعرب عن الرغبة في أن تظل الشخصية المصاحبة مبهمة.

-وكانت العصابة قد اتفقت مع صاحب الفرن على أن يشوي البقرة و«يعد أربعين خبزة كاملة، ويسلم الجميع إلى من يتقدم إلى الصانع ويلوي له أصبعه الصغير» (45). وبعد أن يأتي عمارة ويلوي أصبع الصانع ويأخذ كل شيء وينصرف، إذا بالعصابة تأتي لكي تلوي أصابع الصناع كلهم. والدلالة الصريحة لهذا التنوع في التوظيف هي أن «عدد» الشخصيات يحدد تبعا للسياق وليس للبناء القصصي، وإلا فكيف يمكن لمخيلة طفل أن تتصور بجلاء الأربعين لصا وهم يلوون في وقت واحد أصابع الصناع الذين كان عددهم فيما سبق لا يتجاوز صانعا واحدا؟.

-وبعد أن يظفر عمارة بخصومه ويخبر أمه بذلك، تفرح بالانتصار، وتقرر «أن تعطيه بقرة ثانية إذا كان يستطيع الحصول على مثل هذه النتائج باستمرار» (46).

---

(44) - نفسه، ص13-14.

(45) - نفسه، ص 17.

(46) - نفسه، ص 18.

ولعل أقرب دلالة تنتج عن هذا القرار هي تحقيق تراكم كمي من شأنه تضخيم عناصر المغامرة مع العلم أن القرار كان يجب أن يترك للمقطوعة الثانية على أساس أن تختص هذه التي نحن بصددها بالبقرة الأولى فقط وما رافقها من أحداث.

-إن تجاور السرد المنطلق مع المغامرة المهيمنة يتجلى في هذه المقطوعة أمام العين كما يتجلى أيضا أمام المخيلة. وإذا تجاوزنا بعض الفقرات الحوارية أمكننا أن نلاحظ فقرات أخرى طويلة تترى فيها الجمل الإخبارية من دون نقط فيما بينها،مع الاكتفاء بالفواصل لتخفيف حدة الانطلاق. أما النقطة فيحتفظ بها في الغالب لنهاية الفقرة.

-وعلى اعتبار أن المقطوعة الرابعة هي افتتاح لسلسلة جديدة من الأحداث؛ فإنها تصبح من هذه الزاوية مشروعا حكائيا جديدا ذا صلات واهية بما سبق. صحيح أن عمارة وأمه يستمران حاضرين هنا، وكذلك خطة المغامرة ولكن كان بإمكان هذه أن تتوقف مع نهاية المقطوعة الثالثة ما دام عمارة قد استطاع أن يثبت للقارئ أنه «مغامر» «ذكي» حسبما هو وارد في العنوان. وتبعا لهذه الحيثيات يمكن القول إن رابط التتابع غير وارد بين المقطوعتين الرابعة والثالثة.

إن المقطوعة الرابعة تنتهي بالجمل التقريرية الآتية: «اندهشت العصابة لهذه السرقة العجيبة ولم تفطن لشيطنة «عمارة» وقررت أن يجد أفرادها في البحث عن هذا اللص الجديد»[47]. وإذ تؤكد هذه الجمل استمرار طابع المغامرة من خلال التمهيد لمغامرة جديدة؛ فإن «ذكاء» عمارة يحصل على صفة جديدة هي «الشيطنة» لكن من دون أن يتحول إلى ذكاء متجه نحو غاية محددة.

5 - <u>عمارة يخادع رئيس عصابة اللصوص</u>.

ترتبط المقطوعة الخامسة مع الرابعة وفقا لخطة التتابع الزمني: «مرت أيام قليلة واتجه عمارة إلى السوق مرة ثانية ببقرة أخرى أكثر ضعفا وهزالا»[48]، وطلب ثمنا لها مبلغا مرتفعا. وكانت العصابة قد تفرقت في السوق، كما أن أميرة البلاد كانت قد علمت بقصة عمارة وعناده في بيع البقرة الهزيلة فأرسلت تطلبه. وكان رئيس العصابة قد طمع في بقرة عمارة الذي تعرف إليه بسهولة وعرف مقصده فأخبر حارس الأميرة أن الرجل شريك له في البقرة. ووصل الجميع إلى القصر ومثلوا بين يدي الأميرة؛ فاستعمل عمارة حيلة للانتقام من رئيس العصابة الذي أشبعه جلادو الأميرة

(47) - نفسه، ص 20.

(48) - نفسه، ص 20.

ضربا مبرحا.

إن ذكاء عمارة ينتهي به إذن في المقطوعة إلى أن يخادع رئيسُ العصابة بعدما خادع في المقطوعة السالفة اللصوص جميعا. ورئيس العصابة لم يكن -من حيث هو شخصية- حاضرا خلال الأحداث السابقة، لذا ركّز عليه بدلا من «اللصوص» الآخرين الذين اختفوا هنا كما اختفى هو هناك. و «رئيس العصابة» هو «اللص الكبير»[49] وهو أيضا «رئيس اللصوص»[50] و «اللص»[51] و«اللص الخبيث»[52]، والشريك المزيف لعمارة في البقرة الثانية. وعلى الرغم من تعدد الأوصاف التي أسندت إلى هذه الشخصية، فإن رغبة «التنكير»، استمرت بارزة لكي تقدم «رئيس العصابة» بوصفه عنصرا مشاركا في المغامرة المنطلقة وليس شخصية قادرة على التوقف هنيهة ليعاينها القارئ عن كثب. وهكذا دواليك مع باقي الشخصيات (أميرة البلاد- السلطان- الحارس- الجلادون- اللصوص).

يُمس انطلاق المغامرة في المقطوعة الأفعال والفاعلين. فبعد الافتتاحية الهادئة المقدَّمة من خلال مشهد السوق؛ تبدأ الحركة المتوالية التي تعرض بكمية ضخمة من أفعال الماضي والمضارعة عبر تقليص عدد النعوت والإكثار من الشخصيات وتوظيف المترادفات أو الألفاظ المتقاربة (الضعف والهزال- الألم والعذاب- يبكي ويستغيث- الرضى والاطمئنان- فرحا مسرورا). ولا يوقف الحوار انطلاق أفعال المقطوعة وإنما يدفعها إلى الاستمرار نظرا لكونه حوارا يستقي مكوناته من روح المغامرة مباشرة وليس من هواجس الشخصيات أو عواطفها. والجمل الاستفهامية الكثيرة لم تستطع هي الأخرى أن تحد من ذلك الانطلاق. ويجب الاعتراف أن سؤال الأميرة لعمارة عن سبب تسميته بـ «عمارة البليد» سؤال من شأنه أن يوقف الحدث ويرجع به القهقرى. لكن جواب عمارة كان مختصرا جدا لدرجة أننا لم نلمس أي نوع من الاستطراد الذي يجر الأفعال إلى الماضي بدلا من تركها تترى نحو الأمام. فقد أجاب عمارة الأميرة في سطر ونصف: «أصدقائي هم الذين أطلقوه [أي الاسم] علي، وقد كان يضايقني عندما كنت صغيرا يا مولاتي»[53]. بعد ذلك مباشرة

---

(49) - نفسه، ص 21.

(50) - نفسه، ص 21.

(51) - نفسه، ص 25.

(52) - نفسه، ص 26.

(53) - نفسه، ص 22.

تستأنف المغامرة مسيرتها نحو المستقبل المجهول. وحتى التدخل الاستفهامي الذي عمد إليه الراوي لإثارة انتباه قارئ النص، أو ربما تشويقه، لم يكن تدخلا طويلا: «وصل الجميع إلى القصر، عمارة والبقرة واللص والحارس، فهل تدري ماذا وقع؟. إنها مفاجأة عجيبة هيأها عمارة..»[54]. بكل هذا يمكن القول إن أفعال المقطوعة تتجه في معظمها نحو الأمام، ولا تستقر مرحليا إلا عندما يفلح الصبي في مغامرته الجديدة ويرجع إلى أمه.

إلا أن هذا الانطلاق الصاخب، كانت تصاحبه في بعض الحالات عناصر تهويش قد تعمل على طمس بعض معالم الحدث أمام القارئ الطفل أكثر مما يمكنها أن تساعد على تجليه:

-«واتفق أن علمت أميرة البلاد بقصة عمارة وبعناده في بيع البقرة الهزيلة فأرسلت إليه لتمتحنه وتضحك من تصرفاته، وكانت نوافذ القصر تطل على السوق طبعا، ولما كان «عمارة» يعرف رئيس العصابة فقد قال للحارس الذي جاء يطلبه: إنني شريك مع صاحبي هذا في البقرة»[55]. فالأميرة أرسلت إلى عمارة لـ:«تمتحنه» و«تضحك» من تصرفاته. ومن دلالات هذه العبارة أن الامتحان والضحك سيعقبان الإرسال، بينما الدلالة المقصودة -حسبما يستنتج من السياق- أن الامتحان والضحك سيعقبان «الاستدعاء» وليس «الإرسال». وحتى لا يقع القارئ الطفل في اضطراب نرى أن تنجز العبارة المعنية هكذا: «فأرسلت إليه [تستدعيه] لتمتحنه وتضحك من تصرفاته» ما دام الامتحان والضحك سيتمان في حضرة الأميرة وليس في غيابها.

من ناحية أخرى تظل عبارة «وكانت نوافذ القصر تطل على السوق طبعا» زائدة لا تضيف شيئا إلى مسيرة الأحداث. فالأميرة «تعلم» بقصة عمارة. وهذا العلم هو المعتدّ به في سياق المقطوعة وليس الرؤية البصرية التي لم تعتمدها الأميرة، في الواقع، حتى تعلم بقصة عمارة. أما دلالة لفظة «طبعا» فهي أكثر اعتباطية من سائر الدلالات التي تثيرها العبارة.

-ومن عناصر التهويش الأخرى الرسم الوارد في الصفحة الثالثة والعشرين. فزيادة على أنه رسم لا ينطبق «تعليقه» على «محتواه»، يبقى رسما مقحما في المقطوعة عندما يحيل على حدث غير وارد فيها.

---

(54) - نفسه، ص 21.

(55) - نفسه، ص 20-21.

-من ذلك أيضا التكرار المجاني للفظة المفاجأة: «إنها مفاجأة عجيبة هيأها عمارة»[56]. «أما اللص فقد فوجئ بهذا الثمن»[57]. «ضحك الجميع من المفاجأة»[58]. ونصف هذا التكرار بالمجانية لأنه يعمد إلى استخلاص «الدهشة القصصية» من خلال سبيل لفظي صريح بدلا من استنباطها من حركية الأحداث ذاتها.

من مجموع الإشارات والعناصر التي عرضناها إلى الآن، والتي اتسمت بفعالية إيجابية أو بصفة التهويش؛ يتضح أن المقطوعة لا تخرج في عمومها عن خطاب المغامرة المرصود إلى الآن في توجهه نحو المجهول الغامض. والواقع أن تحليل أي جزء من أجزاء هذا النص لا يجب أن ينطلق من الشق الأول للعنوان فحسب وإنما يكون ملزما بأن يراعي أيضا الشق الثاني الذي يحيل على ذكاء البطل. وكنا قد لاحظنا أن أفعال عمارة هي التي تنطق في الغالب بذكائه وشيطنته، وأن الراوي كان يتكفل بنقلها للقارئ بنوع من الحياد. إلا أن الراوي لم يكتف بمثل هذا الحياد عندما قصد إلى إثارة انتباه القارئ بحدة إلى أنه إزاء بطل ذكي حقا، من خلال تكرار صفة الذكاء ست مرات في المقطوعة التي لم تكتف خاتمتها بتحوير الجملة القصصية الواردة في بدايتها؛ بل أضافت إلى ذلك تذكير القارئ بالبعدين الأساسين في عنوان النص: المغامرة والذكاء: «رجع [عمارة] إلى أمه فرحا مسرورا، وأخبرها بقصته الجديدة، فشهدت له بالذكاء، وفرحت بالألف دينار زيادة على البقرة الهزيلة وطلبت منه ألا يعود إلى مثل هذه المغامرات الخطيرة التي من شأنها أن توقعه يوما فيما لا تحمد عقباه»[59]. ومرة أخرى لا تريد السلسلة الجديدة من الأحداث أن تتوقف عند نهاية المقطوعة الخامسة التي تنم كلماتها الاخيرة بانفتاح على مغامرة منتظرة.

6 - عمارة ينجو من رئيس العصابة.

وتمثل هذه المقطوعة أصغر جزء في السلسلة الجديدة من الأحداث بمساحتها التي لا تزيد على صفحتين، وفيها يصادف عمارة رئيس العصابة الذي يشهر عليه مسدسه ويهدده بالقتل، ولكن عمارة يفلح بذكائه في الهرب من رئيس العصابة عندما يطلب منه أن يضرب طربوشه برصاصة وأن يخترق بأخرى الحائط حتى يمكن

---

(56) - نفسه، ص21.

(57) - نفسه، ص22-24.

(58) - نفسه، ص24.

(59) - نفسه، ص27.

للناس أن يقولوا فيما بعد إن الرئيس قد دافع عن نفسه أمام عمارة المسلح -وما هو كذلك- فلا يتابعه القضاء. وما أن يقوم الرئيس بكل ذلك حتى ينفذ رصاص مسدسه، ويفر عمارة.

يجد القارئ نفسه، مرة أخرى، إزاء نسق ثلاثي من الشخصيات: (الأم- عمارة- رئيس العصابة). وإذا كانت الأم لا تبرز إلا في النهاية بعدما يفلح ابنها في النجاة؛ فإن رئيس العصابة يستمر حاضرا في معظم مراحل المقطوعة.

والتقاء عمارة برئيس العصابة يحدث مصادفة. ولعل القراءة العكسية لأفعال الفقرة أن تكشف عن التركيب غير السليم لهذه المصادفة: فرئيس العصابة يعترض طريق عمارة عندما كان هذا وحيدا بين أشجار مخيفة وطرق ملتوية، وقد وجد عمارة نفسه في تلك الوضعية لما خلا الشارع وانسدلت ستائر الظلام، وقد خلا الشارع وانسدلت ستائر الظلام لأن عمارة كان قد قفل راجعا إلى حال سبيله في المساء، بعدما كان قد خرج يوما -وليس صباحا أو قبل المساء- لقضاء بعض الشؤون في ضاحية المدينة. بهذه الصورة تبرز بجلاء الاحتمالات المفتعلة التي اعتمدها الراوي لتدبير عملية «الاعتراض»، إذ من الملاحظ أن هذه العملية لا تملك حيثيات مسبقة، وأنها حدثت نتيجة للترابط الظاهري للكلمات وليست نتيجة راجحة للبنية القصصية. فعمارة ما كان ليعترض طريقه رئيس العصابة لو أنه لم يخرج لقضاء بعض شؤونه، ولو أنه لم يعد في المساء، ولو أنه لم يمر بطريق خال. وقد كان من الممكن قبول مثل هذا الاعتراض لو لم تكن حيثياته منبتة أو لو كان قد تم الإعلان عنها في غير هذا المكان. وقد ينطلي الأمر على القارئ الطفل، ولكن في استطاعة المحلل أن يسأل مثلا: ومتى كانت لعمارة شؤون حتى يخرج لقضائها؟. ثم، متى كان عمارة يعود ليلا -إلى حيث لا ندري- عبر الشوارع المقفـرة؟.

تتدخل المصادفة ثانية لتنقذ عمارة من شر رئيس العصابة. وقد اقتضى الراوي ألا يحتوي مسدس الرئيس على أكثر من رصاصتين يرمي الأولى على الطربوش والثانية على الحائط، ليعلق بعد ذلك قائلا: «يا لحظك أيها الشيطان، نسيت أن أملأ مسدسي رصاصا»[60]!. وفي هذا النسيان -المفاجئ- تأكيد آخر أن تدبير لقاء المصادفة إنما هو من عمل الراوي وليس من عمل رئيس العصابة.

تتخذ المغامرة في المقطوعة بعدا حواريا أكثر مما هو سردي. والحوار ينجز بصورته

---

(60) - نفسه، ص29.

شبه الطبيعية التي تبدأ بفعل القول لكي تتلى بالنقطتين والعارضة. وقد اصطبغ حوار أحيانا بصبغة السؤال والجواب وبالمزاوجة بين جمل استفهامية وأخرى اخبارية، وبدلا من أن تنتهي الجملة الآتية بعلامة استفهام، جاءت منتهية خطأ بعلامة تعجب: «ألا تعمل ما يحافظ على سمعتك أولا ثم تفعل ما تريد[؟] ».

وكالعادة، ولكي تستمر مغامرات عمارة ويتأكد ذكاؤه لزم أن تثبت هذه المقطوعة أن الآخر -رئيس العصابة- مغفل جدا، ثم أن تتكرر صفة الذكاء في الخاتمة ثلاث مرات.

إن مغامرات عمارة لا تريد أن تنتهي على الرغم من أن الكتاب الذي يضمها على وشك الانتهاء. فبعد خاتمة المقطوعة السادسة والأخيرة نقرأ السطرين الأخيرين في الكتاب: «ثم إنه [أي عمارة] دخل مع جماعة اللصوص في مغامرات عجيبة وقضى عليهم وربح بذلك جوائز سنية عند السلطان»(61).

وصيغة إنجاز السطرين تلمح إلى أن الراوي لا يزال يملك رغبة في اختراع مغامرات جديدة لإبراز مزيتي عمارة (المغامرة والذكاء). إلا أن سببا ما غير وارد يمنعه من تحقيق هذه الرغبة ويدفعه لاختزال المغامرات في كلمات قليلة جدا تصف ولا تفصل. وإزاء الاختزال الصريح للأحداث؛ سيجد القارئ، كيفما كان نوعه، نفسه إزاء عنصر جديد لم يكن واردا في الصفحات السابقة من النص ألا وهو الحصول على جوائز السلطان السنية. والواقع أن لفظة السلطان لم تصادفنا فيما سبق بصفتها شخصية قصصية، بل باعتبارها اسما لتمييز المكان : «قصر السلطان»(62).

وينبني على ذلك أن اتجاه مغامرات عمارة للحصول على الجوائز إنما هو غاية جديدة لم تقررها من قبل أية جملة من جمل الكتاب، وأن ما يوجد في آخر النص لا يحيل قصصيا على ما في أوله. بذلك تبقى قضية «الجائزة» عنصرا تزيينيا مضافا على غرار التزيينات الجملية التي تعرفها عادة بعض نهايات الحكايات العجيبة.

إن هذه المعطيات الجزئية العديدة التي وزعناها على طول تحليلنا لنص «مغامرات ذكي»، تسمح الآن بإلقاء نظرة متكاملة على مجموع العناصر المكونة له. ولعل أول ما يمكن أن يثير الانتباه في هذا الصدد هو العلاقة القائمة بين مجموع مقطوعاته: فإذا استثنينا المقدمة التمهيدية والخاتمة أمكن ملاحظة أن المقطوعات الست

---

(61) - نفسه، ص30.

(62) - نفسه، ص26.

تنقسم إلى مجموعتين متميزتين يكون كل منهما نسقا ثلاثيا شديد البروز. وإذا أخذنا المجموعة الأولى على حدة وجدناها تتركب بانتظام من العناصر الكبرى الآتية:

1-عمارة وأمه.

2-الرغبة في تعلم حرفة (من قبل الأم).

3-خداع الحرفي.

4-اعتماد الحيلة اللغوية لخداع الحرفي.

5-المغامرة والذكاء.

أما في مقطوعات المجموعة الثانية، فقد تكررت العناصر الآتية:

1-عمارة وأمه.

2-خداع اللصوص (بما فيهم رئيسهم).

3-اعتماد الحيلة لخداع اللصوص.

4-المغامرة والذكاء.

ويدل التكرار بصورة جلية على أن التغيير الملحوظ في طبيعة موضوع المجموعتين لم يسمح بتاتا بأن تغيب عنهما كتلة من العناصر التي اتسمت بالثبات على الرغم من التنوع الظاهري في أحداث الكتاب. ولعل التركيز على كتلة العناصر، من زاوية نظر مغايرة، كفيل بالكشف لنا عن سرد حركي تتفاعل أجزاؤه تفاعلا يفسح السبيل في نهاية المطاف لخطاب المغامرة لكي يظهر بجلاء نظرا للصيغة الملحاحة التي اعتمدها السرد القصصي في إبراز الخطاب وإفراده ثم تمييزه. وإذا كنا قد ألمعنا في التحليل السابق إلى كثير من مظاهر ذلك الالحاح؛ نستطيع الآن -ونحن نملك مشروعية الإطلال على النص في مجموعه- أن نضيف إلى كل ذلك أن لفظة «المغامرة» بمشتقاتها كانت تتردد في الكتاب بكثرة تلفت الأنظار وتزكيّ حس الحركة المغامرة بمظهر خارجي قريب التناول. ويقتضي الإنصاف أن نضيف أيضا إلى تلك اللفظة لفظتي«العجيب» و«الغريب» اللتين وظفتا بكثرة لزيادة تمييز ذلك الحس.

ولنا الآن أن ننظر إلى هذا العمل الأدبي من زاوية جديدة تسمح بعقد مقارنة بين النظام القصصي المتحكم في الكتاب والنسق الاجتماعي الذي من الممكن أن يحيل عليه، خاصة بعد حل العقدة. وقد سبق أن لاحظنا أن فسخ نسيج العقدة في نهاية القصة لم يكن يملك قوة مرجعية قادرة على ربط خاتمة الكتاب (الحصول على الجوائز) ببدايته (رغبة الأم في أن يتعلم ابنها حرفة)، وهذا التفكك يعني أن النص يشتمل

على نظامين حكائيين تفصل بينهما عقدة. لذا تقتضي المقارنة الطبيعية مراعاة هذه الازدواجية.

لقد لاحظنا أن أحداث ما قبل حل العقدة تنبني أساسا على منطق المغامرة، وأن هذا المنطق، باعتماده مبدأ «التراكم» لم يكن يتيح الفرصة لاستجلاء صورة واضحة للبيئة المغربية التي ينتمي إليها كاتبا النص. وقد يمكن الحديث في هذا الصدد عن الدلالة الشعبية لعبارة «شبر وقطع» المستعارة لوصف الشيء أو الجسم القصير في الوسط المغربي؛ ومع ذلك فمثل هذه الإشارة الجزئية لا تكفي لعقد مقارنة سليمة.

والحقيقة أن اختفاء ملامح البيئة المحلية في النص وخفوت الرؤية الاجتماعية فيه إنما يرجعان إلى أن المؤلفين قد أبقيا على بنيته الشعبية، واكتفيا في تنسيبه للأطفال بترويض معجمه اللغوي خاصة، من دون عناصره القصصية الأخرى، الشيء الذي جعل «المغامرة» فيه تتجه نحو ذاتها وترفض الوصول إلى مآرب قد يكون من بينها تحقيق غاية تعليمية أو اجتماعية أو فائدة قريبة. مع ذلك، فأن عنصر الإمتاع لم يغب عن النص الذي رفض الخضوع لقواعد «القصة» -حسبما لاحظناه في التحليل السابق- وظل مخلصا لكثير من سمات بنية الحكاية الشعبية المرحة.

وإذا كان مما يميز شخصية الحكاية الشعبية عادة هو بعدها الاجتماعي؛ فإن شخصيات الحكاية المرحة -التي هي من صميم الأنواع الشعبية- تتسم ببطء الاستجابة لوقع الحياة[63] على الرغم من غلبة الطابع الإنساني على معظمها. من هنا كان من البدهي على المحلل ألا ينتظر تفسيرا آليا مباشرا أو غير مباشر للواقع الاجتماعي من خلال أنواع الحكايات الشعبية العديدة. إلا أن هذه الحكايات عندما تعتمد في أدب الأطفال؛ عليها أن تخضع لشروطه بما فيها احترام الشرط البيئي بالصورة التي عرضناها في الباب الأول من هذا البحث.

وتبعا للمواصفات المحددة في الباب المذكور، نشير في الأخير إلى أن هذا النص ينتمي إلى جنس «الحكاية الشعبية»، وأن حروفه التي هي من بنط 18 أبيض جاءت مناسبة ومشكولة بشكل شبه تام، عدا الحروف المتبوعة بمد، وأنه نص -إذا استثنينا التحفظات المشار إليها في حينها - يمكن أن يكون صالحا كي يقرأ من قبل أطفال المرحلة المتأخرة، خاصة هؤلاء الذين تجاوزوا العاشرة.

---

(63) - عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص74.

* **منصور والقرصان: أحمد عبد السلام البقالي.**

انطلاقا من التمهيد الذي عقدناه لهذا الفصل: سنعمد فيما يأتي إلى تحليل النموذج القصصي الثاني المنتقى لتمثيل فئة المغامرة التي تتجاوز الإعلان الصريح عن القيمة التي لابد أن يتضمنها كل خطاب سواء أنجز للأطفال أولغيرهم.

منذ الوهلة الأولى أي منذ أن يقرأ القارئ عنوان النص، يتبادر إلى ذهنه أنه إزاء قصة مغامرات. وإذا افترضنا أن رصيد القارئ وفير من حيث الأفلام والمسلسلات التلفزيونية والحكايات على العموم؛ فإنه سيكون في متناوله تحقيق الاحتمال الآتي: ربط عنوان النص بقصص المغامرات التي هي من نوع «جزيرة الكنز» حيث يضفى على المغامرة جو بحري قديم.

فوق العنوان الأساس «منصور والقرصان»، كتب عنوان هامشي آخر: «قصة للصغار والكبار»، أي أن القراءة لا يجب أن يوقفها أو يحددها إشكال تقدير القارئ المحتمل. فالنص، انطلاقا من العنوان الهامشي، قابل للاستهلاك من قبل الجميع، ومع هذا الاطلاق فإن عملنا يقتضي في هذا الباب التقيد بقارئ محتمل واحد هو الطفل، نحاول أن نقرأ بعينه وذاكرته سياق النص ثم نحاول تنظيم ما يتم قراءته.

تحت العنوان الأساس كتبت داخل مستطيل الكلمات الآتية: «جميع السنوات يجب أن تكون سنوات الطفل». وهي كلمات تحتمل دلالتين: الأولى تشير إلى أنه لا يجب تخصيص سنة واحدة -1979- لتكون سنة دولية للطفل. والثانية تشير إلى أن جميع سنوات الإنسان يجب أن تكون سنوات يستمر فيها حضور عنصر الطفولة بالمفهوم الذي عرفناه في بداية هذا البحث. ومما يقوي الاحتمال الثاني؛ العنوان الهامشي «قصة للصغار والكبار». إذ يمكن اعتبار كلمات المستطيل -انطلاقا من الاحتمال الثاني- تحليلا للعنوان الهامشي.

اعتبارا لورود النص ضمن مجلة موجهة بالدرجة الأولى إلى الراشدين، وانطلاقا من العنوان الهامشي الأول؛ تم اعتماد الحروف نفسها التي اعتمدت لتقديم معظم مواد المجلة. لذلك كتبت القصة بحروف مطبعية صغيرة (بنط 12 أبيض) غير مشكولة.

عندما نستعين بالعنوان الأساس، ثم نربطه بشبكة العناوين التي تكون المحاور الرئيسة للمقطوعات: (القرصان يسرقون الأغنام- ما بعد السرقة- القرصان ومحاولتهم الجديدة لسرقة الأغنام) ننتهي إلى مقاربة المحتوى الهيكلي للنص من دون تفاصيله ودقائقه.

1- **القرصان يسرقون الأغنام.**

من خلال التركيز على المقطوعة الأولى نلاحظ، أنها تكون مساحة تمتد حوالي صفحة واحدة من المجلة (ص :113 - 114)، تتركب من فقرات قصيرة جدا يتروح معدل معظمها بين سطرين وثلاثة، بينما يغطي الحوار بشكل بارز طرفا منها.

وتدخلنا بداية المقطوعة مباشرة إلى خضم الأحداث ولا تعطينا سوى هذه الكلمات القليلة الهادئة -«جلس منصور تحت شجرة يرعى أغنامه السبعة، ويفتل الشريط، كان ينظر إلى الأغنام مرة، وإلى البحر أخرى»(64)- لكي تردفها بأول فقرة افتتاحية للصخب: «وسمع صوت محرك فنظر إلى البحر. فإذا بمركب يقترب من الشاطئ، فوضع ما كان بيده، وجرى نحو المركب لينظر إليه»(65).

منصور هو أول شخصية تصادفنا في النص. وبعدما نزل أفراد المركب إلى الشاطيء لاحظ الراوي أنهم «رجال أشداء» وأن رئيسهم «كان رجلا ضخما ذا لحية سوداء كثيفة، ورأس حليق يلبس قميصا مفتوحا وسروالا من القلع الأزرق»(66). وتحيل هذه الأوصاف بسرعة على أبطال السينما. لكن المهم أن الرئيس حاور منصورا واستخرج منه المعلومات الآتية: (اسم القرية التي ينتسب إليها منصور هو «الدمينة». إن معظم أهل القرية قد ذهب لسوق المدينة. إن منصورا لا يريد بيع غنمه). وبعد الاستماع إلى المعلومات يهجم أصحاب المركب ورئيسهم على القرية ويسلبون عددا كبيرا من غنمها، بما في ذلك غنم منصور، ويفرون من حيث أتوا.

وتبعا للإشارات السابقة، يمكن أن نتحدث عن شخصيتين تحضران فعليا إما بواسطة المظهر الخارجي والحوار والحركة (شخصية رئيس القراصنة) أو بواسطة الحوار والحركة فقط (كما هو حال منصور). أما باقي الشخصيات الثانوية فقد تم التعامل معها بطريقة خاصة. فمن ناحية، وبعد أن تم الهجوم على القرية الخالية من الرجال «سُمع صراخ النساء». ومن ناحية ثانية، وبعد أن غادرها القراصنة وقف النساء «على الشاطيء يبكين، ويندبن ويدعين على القراصنة بالغرق والموت»(67). وفي كل هذا دليل على أن «فعل» النساء يُحكى ولا يمثل، كما أنه «فعل» جماعي وليس فرديا، إلى جانب أنه «فعل» سلبي. وينبني على ذلك القول إن أهل القرية

---

(64) - منصور والقرصان، مجلة (دعوة الحق)، العدد 5، السنة 20، مايو1979، ص113.

(65) - نفسه، ص 113.

(66) - نفسه، ص113.

(67) - نفسه، ص114.

-*الذين يمثلهم الآن النساء، باستثناء منصور- قدموا بواسطة* حركات سلبية مسرودة (الصراخ- الوقوف- البكاء- الندب- الدعاء) بينما قدم القراصنة -باستثناء رئيسهم- بحركات إيجابية مسرودة (البحارة يقودون الأغنام - وضعها في الزورق- حملها إلى المركب- شحنها- إطلاق المحرك- الانطلاق) أو بواسطة حركة وحوار جزئي: «واعترض منصور الأغنام محاولا الإمساك بقرون بعض كباشه، ولكن أحد القراصنة قبض عليه من رقبته، وطرحه أرضا، وصوب مسدسه نحوه مهددا:

-«إذا حاولت ذلك مرة أخرى أفرغت هذا في رأسك»[68].

على كل فإن الجدول الآتي قادر على تلخيص مستويات الشخصيات وأفعالهم في المقطوعة الأولى:

الشخصيات	مستوى التقديم	الشاهد
منصور	الحوار	كلامه مع رئيس القراصنة
منصور	الحركة المحايدة ثم الفاشلة	تطلعه إلى المركب + دفاعه عن غنمه
نساء القرية	الحركة السلبية	الصراخ، ثم الوقوف وما صاحبه
رئيس القراصنة	المظهر الخارجي	وصف جسمه وملابسه
رئيس القراصنة	الحوار	كلامه مع منصور
القراصنة(عامة)	الحركة الإيجابية	الهجوم وسرقة الأغنام وما صاحبهما
أحد القراصنة	الحركة الإيجابية	ضربه منصور
أحد القراصنة	الحوار الجزئي	تهديده لمنصور

تكتظ المقطوعة، من ناحية، بالحركة بمظهريها السلبي والإيجابي، وتخلو من ناحية أخرى، من التحديد الزمني خلوا يكاد يكون تاما. فالمغامرة لا ترتبط بزمان، وإنما بمكان محدد بالأوصاف الآتية: إن الحدث يجري في قرية قريبة من البحر، اسمها «الدمينة». ويمكن للقارئ أن «يرى» جانبا من الحدث وهو يمارس في مكان يقع بين القرية والشاطئ. كما يمكنه أن «يسمع» عن جانب آخر من الحدث نفسه وهو يمارس في القرية ذاتها. ونشير إلى أن «الدمينة» هو اسم حقيقي لقرية تقع جنوب مدينة

(68) - نفسه، ص114.

«أصيلة» قرب شاطئ «سيدي مغيث»(*)، إلا أن رئيس القراصنة حرف «الدمنية» إلى «المدينة». ولكن منصورا أعاد تصحيحه في الحوار الذي دار بينهما. وقد يكون التحريف ذا دلالة ساخرة أو من قبيل التجاهل المقصود.

والحوار الذي دار بين منصور والرئيس قصير الأنفاس، يتخذ صيغتي السؤال والجواب، معتمدا على جمل مبدوءة بالعارضة في بداية كل تدخل كلامي، تتخللها إشارات وصفية من الراوي كتلك التي تتخلل عادة المسرحيات المكتوبة: («ونظر الرجل إلى الأغنام، وابتسم ابتسامة لم تعجب منصور، وعاد يسأل...». «فنظر الرجل إلى منصور، وأشار إلى أصحابه...». «فقاطعه منصور مصححا...». «فظهر الفرح على وجه الرجل.. ولكنه حاول إخفاءه بقوله...»)(69).

يمكن الحديث في إطار هذه المقطوعة عن رؤية من نوع «الرؤية مع». ذلك أن الراوي يتقيد بما يراه بطله منصور، ولا يتجاوز حدود تلك الرؤية. وبعد أن يتجه القراصنة إلى القرية ويتركوا منصورا على الشاطئ؛ يستمر الراوي في تقديم الأحداث من موقع منصور: «وفجأة سمع صوت البارود، وصراخ النساء. فالتفت نحو القرية...»(70). وحتى تسمية العصابة باسم القراصنة واللصوص لم تحدث إلا بعدما شاهد منصور «البحارة يقودون أمامهم عددا كبيرا من أغنام القرية نحو الشاطئ. فأدرك [...] أنهم ليسوا تجار أغنام، بل قراصنة ولصوص»(71).

وكشأن معظم مقاطع النصوص القصصية المقدمة للأطفال والقائمة على رجحان خطاب المغامرة؛ لا يتيح هذا الجزء من النص الفرصة للقارئ كي يقرأ مواقف كلامية متسمة بدسامة الفكر وعمق الرأي، أو مساجلات حوارية استبطانية مطبوعة بالسكون والتدبر. وبدلا من ذلك، تتكلم المغامرة وتنطق عبر منطقها الحركي الذي تركبه. ويستطيع القارئ الطفل أن يلاحظ من خلال المكونات المرصودة إلى الآن، أن حركات المقطوعة تتجه بخطاب المغامرة إلى التبلور في كتلتين متمايزتين أشد التمايز: كتلة المعتدين الأشرار التي تصطدم بكتلة من العزل المعتدى عليهم.

2- **ما بعد السرقة.**

ترتبط المقطوعة الثانية بالأولى ترابط استتباع، ذلك أن عملية السرقة وما

(*) - أخبرني بذلك المؤلف نفسه، مشكورا.

(69) - نفسه، ص113.

(70) - نفسه، ص114.

(71) - نفسه، ص114.

وليس لمنطق زمني عام يسود المقطوعة كلها: («في الغد، ودع أمه، ونزل المدينة ليبحث عن عمل». «وتسكع بين الشوارع.. ثلاثة أيام». «وعند نهاية الموسم» توفر لمنصور مال. كان منصور ينزل بالقطيع «كل فجر إلى الغدير الغزير الكلإ قرب الشاطئ، ويعود به كل مساء إلى الدار». لم ينس منصور أيام التسكع الثلاثة، ولا رعب الليل، لذا قرر أن يحتاط، خصوصا أيام السوق)[74]. وعلى الرغم مما يمكن أن يقال عن الإشارة الزمنية في هذه المقطوعة، فإن السمة التي يمكن فرزها بسهولة هي وفرة الإشارات وفرة ترتبط بالهدوء السائد، في مقابل ندرة مثل تلك الإشارات في المقطوعة السالفة حيث كان باب الحركة مفتوحا على مصراعيه.

تبعا لما سبق يظل الهدوء الكبير أبرز ما يميز فقرات هذا الجزء من القصة. وإذا نظرنا إلى الأمور من زاوية نفعية أمكن تقرير أن هذا الهدوء لا يرقى إلى مستوى «رد الفعل» المنتظر على «فعل» المقطوعة السالفة، لأن مثل هذا الرد المنتظر عادة ما يتم تأجيله في قصص المغامرات إمعانا في التشويق، وقلما يلي مباشرة الفعل الأول. لذا يصبح هدوء المقطوعة تمهيدا لرد الفعل المرتقب، ولا أدل على ذلك من صيغة الحذر التي انطوت عليها فقرتها الأخيرة: «ولكن منصورا [على الرغم من تحسن حاله] لم ينس الأيام الثلاثة التي قضاها متسكعا في المدينة، ينام في المراكب المهجورة على الرمل، وبين المحامل في المقبرة. وما كان يعانيه من رعب بالليل. فقرر أن يحتاط أكثر هذه المرة وخصوصا أيام السوق، حين تخلو القرية»[75].

3- <u>القرصان ومحاولتهم الجديدة لسرقة الأغنام</u>.

إذا كان من المحتمل أن ينتهي النص عند اللحظة التي يتخذ فيها منصور حذره؛ فإن القارئ الطفل كان سيستشعر حتما النقص الذي سيلحق تطور المغامرة في هذه القصة. ومرد ذلك، كما بسطناه أعلاه، يعود إلى أن رد الفعل لم يتحقق بعد حتى يأخذ الفعل العام في النص تمامه وكماله. انطلاقا من هذا الاعتبار، كان مجموع عناصر المقطوعتين الأولى والثانية يستوجب جوابا طبيعيا، ويستتبع حلقة أخرى في السلسلة ويفترض نهاية للتوتر. كل هذا يجعل من المقطوعة الثالثة جزءا ضروريا وأساسيا في مسيرة المغامرة، ويجعلها في الحين نفسه جزءا مترابطا بالجزء الذي قبلها بواسطة علاقة استتباع.

---

(74) - نفسه، ص114-115.

(75) - نفسه، ص115.

أول ما يثير انتباه الملاحظ بعد هذا الاستتباع الضروري، هو المساحة المكانية التي تأخذها هذه المقطوعة على الورق، التي تقرب من ثلاث صفحات، أي ما يزيد على حجم مجموع المقطوعتين السالفتين بحوالي صفحة. إلى جانب ذلك، فالفقرات هنا قد ازدادت طولا، وإن كنا لا نعدم تلك التي لا يتجاوز معدلها سطرين أو ثلاثة، كما أن الفسحات المخصصة للحوار تعددت وكفت عن التمركز في جانب واحد من المقطوعة.

ويستمر منصور شخصية محورية في هذا الجزء. ذلك يعني أنه بطل النص كله من دون منازع. إلا أن شخصيات أخرى، فرديا أو جماعيا، سيكون لها دور فعال في مجريات الأحداث. وبعض هذه الشخصيات (القراصنة -رجال الدرك -أهل القرية) سبق ظهوره، أما شخصية كل من قائد الحرس وعامل الإقليم فتظهر للمرة الأولى والأخيرة، بينما الأفعال المسندة إلى تلك الشخصيات تتلخص في عودة منصور إلى رعي الغنم، وعودة القراصنة للهجوم على قرية «الدمينة» في يوم السوق. ونظرا لحذر منصور فقد تصرف بسرعة هذه المرة، فأخفى غنمه في غابة صعبة بمجرد ما أن عاين القراصنة، ثم سرق مجدافي زورقهم بعد أن رسوا وتوجهوا إلى القرية، وعطل مروحة المركب، وامتطى فرسا وقصد مركز الدرك. وعند هذا الحد يختفي منصور مؤقتا لتتابع الأحداث في غيابه؛ فالقراصنة وجدوا صعوبة في شحن الأغنام المسروقة في الزورق بعدما افتقدوا المجدافين. وبعد أن وصلوا إلى المركب وجدوه معطلا. وهنا كان رجال الدرك قد حضروا فألقوا القبض على القراصنة، وردوا الأغنام إلى أصحابها. أما منصور فقد وصل خبره إلى عامل الإقليم الذي هنأه على عمله. وكان ذلك طريقا لكي يلج مدرسة خفر السواحل ويصبح قائد خافرة سريعة.

وكما حدث في بداية المقطوعة الأولى؛ لم يستمر هدوء البداية هنا طويلا، إذ سرعان ما مُهد المجال لانطلاق حركة متتالية: «وفي صباح أحد أيام السوق [..] بينما منصور يفتل الشريط، ويرعى أغنامه قرب غديره المعشب، إذ لمح شيئا يتحرك على الماء. وحين رفع بصره رأى مركبا كبيرا يقترب بشراعه المنتفخ بسرعة مزعجة نحو الشاطئ، وقد أسكت محركه...»[76]. وبعد هذا الهدوء المشوب بالترقب تترى الحركة في لقطات تنجز في فقرات قصيرة تذكر القارئ بقوة كبيرة بخطة السيناريوهات. والواقع أن حركة المقطوعة، بل حركة النص كله، يمكن أن تقرأ

(76) - نفسه، ص115.

سينمائيا من قبل المحلل ليحصل في الأخير على مجموعة من اللقطات والمشاهد المترابطة فيما بينها بواسطة أنساق منتظمة تكون الصورة في كل منها وحدة أساسية. وبدهي أن مثل هذه القراءة لا يمكن أن تكون في متناول القارئ الطفل، ومع ذلك فهذا القارئ قادر على استشفاف «تتابع صور المغامرة» تتابعا منتظما بفضل الخطة السينمائية المعتمدة. ولعل أوضح مثال على هذه الظاهرة: عملية تعطيل مركب القراصنة من قبل منصور. فمن خلال مجموعة من أفعال الماضي رتب راوي النص صور العملية بواسطة الجمل الآتية التي يمكن أن تقرأ قراءة وتتخيل سينمائيا في وقت واحد دونما شعور بالاضطراب في ارتقاء مدارج الحركة: «ومن تحت الماء نظر إلى بطن المركب الكبير كحوت ضخم معلق في الهواء. ودار حوله حتى وصل [إلى] المروحة الحديدية، وأخذ السلك من حزامه فعلقه عليها. ثم ربط الشريط بالإطار الذي تدور بداخله المروحة، واستنشق نفسا عميقا، وغطس إلى القعر. وهناك بحث عن حجر صلب، وربطه بطرف الشريط، وصعد بسرعة إلى سطح الماء وقد ضاقت أنفاسه. وأطلع الحجر بالشريط حتى أمسك به. فوضعه على إطار الرفاص (المروحة) وأدخله بين شفرتيه، وشده إلى الإطار والمروحة بالسلك شدا وثيقا»[(77)].

أكثر من ذلك أن حوار المقطوعة يمكن أن يقرأ سينمائيا إذا أضيفت إلى تدخلات الشخصيات الجمل الوصفية التي اعتمدها الراوي لرسم أوضاع المتدخلين. وقد كان من بين نتائج هذه الخطة طغيان الأفعال، خاصة في حالتي الماضي والمضارعة، طغيانا بينا انحسرت معه النعوت والأوصاف الممتدة، كما قل اعتماد التراكيب المجازية. والطريف أن التشابيه -على قلتها- جنحت إلى الاعتماد بدورها على حركية صورية كما في الاقتباسين السالف والآتي: «وصهلت الفرس، وانطلقت تركض كسهم يخترق الهواء»[(78)].

ولعل أبرز الأدلة التي تثبت أننا إزاء كتابة تستفيد من لغة السينما: الإلحاح على «أدوات الربط» بين جمل الفقرة الواحدة من ناحية، وبين الفقرات فيما بينها من ناحية أخرى. ونستطيع تعميم هذا الدليل على سائر أجزاء النص لنلمس خطة التوظيف الغزير لتلك الأدوات (الواو -الفاء -ثم). فإذا تجاوزنا بعض التدخلات الحوارية، والجمل الوصفية التي تقل عن سطر واحد والتي تستغل لوصف أوضاع

---

(77) - نفسه، ص115.

(78) - نفسه، ص116.

المتحاورين؛ أمكن القول إن جمل كل فقرات النص تخضع في ترابطها لأداة أو أكثر من تلك الأدوات، وإن كل الفقرات -باستثناء ثلاث- تبدأ بأحد الروابط الثلاثة بالنسب الآتية:

الحرف الرابط	مجموع الفقرات
الواو	65
الفاء	4
ثم	1
من دون رابط	3

تبدأ المقطوعة الثالثة بإشارة زمنية: «وفي صباح أحد أيام السوق»، وهي إشارة يتيمة لا تتكرر، الشيء الذي لا يساعد على ضبط الحركة الزاخرة في هذا الجزء من القصة. لذلك فالأحداث، ابتداء من رؤية منصور لمركب القراصنة إلى أن أصبح قائد خافرة؛ تجري من دون فاصل زمني، حيث يمكن أن تقحم في حضن تلك الإشارة اليتيمة أحداث هجوم القراصنة على القرية وتعطيل منصور للمركب وإخفاؤه المجدافين وإعلامه الدرك ومحاولة القراصنة شحن الغنم في الزورق والمركب، ثم إلقاء القبض عليهم والاحتفال بمنصور وتهنئته من قبل العامل وأخيرا انخراطه في سلك خفر الشواطئ.

على صعيد المكان؛ يختفي اسم «الدمينة» ليتم الاكتفاء باسم «القرية» مجردا. وليس من المستبعد أن يوجد مرعى للغنم وغدير معشب قرب شاطئ البحر، كما في النص. إلا أن هذا الوجود قد يدخل في إطار الندرة، لذا فليس من الغريب إن وضع القارئ الطفل العلاقة بين هذين المكانين موضع تساؤل. وإذا كان «الفقر الزمني» باديا في تطور أحداث المقطوعة الأخيرة؛ فإن ثراء الأماكن -على الرغم من تعميماتها- يتلاحم مع تلك الأحداث تلاحما متدرجا: فمنصور كان يرعى غنمه «قرب الغدير» عندما رأى مركب القراصنة متجها نحو «الشاطئ» فأسرع يخفي غنمه في «الغابة». وبعد أن قصد القراصنة «القرية» رمى منصور المجدافين في «البئر». وفي حين لاحق، هرب إلى «سفح التل المؤدي إلى الطريق العام حيث مركز

الدرك»[79] . ولما ألقي القبض على القراصنة اجتمع أهل القرية أمام «مركز الدرك» وأخيرا دخل منصور «مدرسة خفر السواحل». والملاحظ أن بعض هذه الأماكن يتكرر وروده ليس بالنظر إلى مبدإ «الإحساس بالمكان»؛ بل اعتبارا إلى عدد المرات التي يستلزمها السياق. ومع ذلك، فالغدير المعشب الواقع قرب الشاطئ يمثل مكانا لا يتم الإلحاح اللفظي عليه وإن مثل في الوقت ذاته فضاء مهيمنا، يعود وينطلق إليه كل من منصور والراوي. وهذه ملاحظة تنسحب على النص جميعه. أما القرية، المركز الفعلي للأحداث -من حيث هي مبتغى القراصنة الدائم- فتظل خلفية لذلك المكان المهيمن، فالراوي لا يحضر تفاصيل الهجوم هناك، ويكتفي بالاستماع إلى أصدائه من خلال شخصية منصور. وهذه ملاحظة سردية عامة أيضا.

إلى الآن، كان الراوي يرى ما يراه منصور ثم يحكيه للقارئ. ولكن في هذه المقطوعة تم الاعتماد على خطة أخرى يحكي خلالها الراوي ما لا يعيشه منصور، وهي خطة «الرؤية من الخلف». ففي اللحظة التي يفر فيها منصور إلى سفح التل، في طريقه إلى مركز رجال الدرك، يتركه الراوي هناك ويعود بالقارئ إلى الشاطئ ليحكي له عن عملية الشحن الفاشلة التي يحاولها القراصنة. وهذه هي المرة الوحيدة في النص كله ينفرد فيها الراوي بالقارئ من غير منصور الذي يبدو أنه ذهب لإشعار الدركيين، وهو إشعار نقرأه من وراء السياق الظاهري. فمنصور تنقطع أخباره وهو على السفح المؤدي إلى الطريق العام حيث مركز الدرك. وفي اللحظة المناسبة، لما كان القراصنة يتهيأون للفرار حضر الدركيون. وفي هذا الحضور إعلان خفي بأن ذلك قد تم بإيعاز من منصور، ولا أدل على ذلك من قول الراوي -على لسان قائد الدرك- إنه لولا ذكاء منصور وخياله وشجاعته لما تم القبض على القراصنة.

إن عقدة النص تنحل إذن بإلقاء القبض على العصابة. أما ذروة التوتر فتسود المقطوعة كلها. فمنذ أن أطل القراصنة للمرة الثانية على شاطئ القرية بدأ السؤال الآتي يفرض نفسه على القارئ: هل سيفلح هؤلاء في السرقة والفرار سالمين مرة أخرى؟. وقد شاء الراوي، خضوعا للمنطق الغالب في معظم قصص المغامرة، ألا يترك القراصنة يفلحون في مهمتهم. وأكثر من ذلك أنه حاول تزكية خطاب المغامرة الصريحة في النص بخطاب آخر ذي صبغة قيمية، برز مهيمنا على الخاتمة لما حصل منصور على التهنئة والجائزة والوظيفة نظرا لمزايا «ذكائه» و«خياله» و«شجاعته».

---

(79) - نفسه، ص116.

ويمكن الحديث عن رغبة معلنة من قبل الراوي لترجيح تلك المزايا. إلا أن حقيقة الأمر تكمن في أن الغاية الغائبة التي يقوم عليها خطاب المغامرة هي تسخير مزايا منصور السالفة لخدمة الآخرين، أي من أجل غاية إنسانية وليس للحصول على الجائزة أو التهنئة أو التوظيف أو لإبراز الشجاعة والذكاء. فإذا كان من قيمة مهيمنة ينطوي عليها خطاب المغامرة هنا، فهي نكران الذات في سبيل الآخر. بذلك تبقى المزايا الأخرى تابعة ليس إلا، كما يبقى الخلاف جوهريا بين مغامرة منصور، ومغامرة عمارة في النص السابق.

إن هذا النص الذي أنجزه كاتب مغربي، ونشر في منبر صحافي مغربي، ووجه للصغار والكبار، يفترض منذ الوهلة الأولى أن يكون من بين قرائه الطفل المغربي القادر على القراءة. وانكسار سرد المغامرة بالخطة التي أسلفنا الحديث عنها يفترض البحث عن مدى الانسجام المحتمل لذلك الطفل مع الحكم التقديري العام الذي انتهى إليه النص. فهل تشتمل القصة على المبررات البيئية والخلقية والاجتماعية التي من شأنها أن تحقق ذلك الانسجام؟. ثم هل التقدير النهائي الذي أوصل إليه الكاتب خطاب المغامرة في مكنته ضمان المتعة المؤملة دائما في قصص الأطفال؟. إن الإجابة عن مثل هذين السؤالين كفيلة بأن تزيد البنية القصصية وضوحا. إلا أنها قد تتسم من ناحية أخرى بغلو في التقدير إن فتحنا باب الاحتمالات على مصراعيها. لذا فإن خطة التقيد بإشارات البنية ذاتها، سيساعد في اتقاء المبالغة المحتملة.

انطلاقا من هذا المنظور الجمالي يمكن التسليم بأن البيئة المغربية لا تتجلى بوضوح في هذا النص. وإذا شئنا التحديد قلنا إن البيئة في قصة «منصور والقرصان» توصف من خلال معطيات شبيهة بمعطيات طبيعةالمغرب الجغرافية (القرية -البحر -الغدير -الغابة...) ولكنها لا تنزل من هذا المستوى التعميمي إلى تسمية الأشياء بمسمياتها[*]. وقد سبق أن رصدنا في الخطاب المغامر كثيرا من العناصر الكفيلة بتزكية تلك النتيجة : فالعلاقة بين أهل القرية والدركيين من ناحية، وبين أهل القرية والقراصنة من ناحية أخرى، ثم حرف الرعي وزراعة الشمندر وخفر السواحل، والمواطن المهاجر إلى الخارج، كلها علامات قد تحيل على أنماط معيشية سائدة في الوسط المغربي. ولكنها لا تراهن، مع ذلك، على محلية شاملة.

إلا أن الرؤية الخلقية التي يعلن عنها الخطاب المغامر هنا، بجمالية غير مباشرة،

(*) - باستثناء ذكر اسم «الدمينة».

تتمتع بالشمولية النمطية السائدة في معظم قصص المغامرة العالمية التي لا يجب على قصة الطفل المغربي الخروج عن إطارها. ذلك أن توظيف المغامرة في هذا النص ليس مجانيا، كما أن المغامرة لا تتجه نحو ذاتها كما في نص «مغامرات ذكي»، بل لتحقيق غاية سامية متصلة بالجماعة، وهي غاية محلية وإنسانية ستظل أملا مطلوبا في أدب الأطفال عامة.

إن قصة «منصور والقرصان» تعتمد خطاب المغامرة إذن للوصول إلى هدفها متحاشية من المباشرة التعليمية والدعاء الاجتماعي الصريح واللغة المتعالية المعقدة أو المتداخلة التركيب. وقد يمكن العثور في النص على خطأ مطبعي صغير (وأ، بدلا من أو) أو شرح للفظة داخل المتن (الرفاص = المروحة). إلا أن بساطة الألفاظ وقرب محتويات الصور اللغوية وتجاوز التراكم يجعل من هذا النص عملا صالحا للقراءة من قبل أطفال المرحلة المتأخرة دونما تحفظات كثيرة.

بهذه النتيجة نكون قد انتهينا من تحليل النموذج القصصي الثاني في هذا الفصل المخصص لخطاب المغامرة في قصص الأطفال المغربية. وبمراجعة الصفحات السالفة يستطيع القارئ أن يلمس بجلاء أن المغامرة في حد ذاتها باعتبارها قيمة، قد لا تتغير على الرغم من تغير النوع القصصي والخطاب المعتمد في الإنجاز.

الفصل الثالث

الخطاب الخارق

عندما نفحص بدقة الأحداث القصصية التي توصف عادة بأنها خارقة، سنلاحظ أنها تتميز عن غيرها تميزا يجمعها، من ناحية، في صنف أدبي مهيمن هو الأدب الخارق LITTÉRATURE FANTASTIQUE، ويفرقها من ناحية أخرى -في ظل تلك الهيمنة دائما- إلى نوع عجيب MERVEILLEUX وآخر غريب ÉTRANGER.

ولكي يستحيل البعد الخارق إلى نوع أدبي، حسب مفهوم تودوروف[1] يجب أن يتمتع بمجموعة من الصفات. ولتوضيح جانب من تلك الصفات سنتخيل نصا قصصيا يشتمل على مشاهد مثيرة، وقد تنعكس هذه الاثارة على الشخصية القصصية التي يتيح لها الراوي معاينة المشهد المثير، كما قد تنعكس على قارئ النص نفسه، ويتحدد ما هو خارق في مدة الحيرة التي يمر بها هذا القارئ أو تلك الشخصية في التقرير إن كان ما يتم استقباله من إثارة إنما ينتسب أو لا ينتسب إلى الواقع حسب تصور الناس له. وهذا يعني أن الخارق، حسب الحيرة السالفة، يتموضع في الحاضر الآني، عكس «العجيب» الذي يتجه إلى ما هو مستقبلي، وعكس «الغريب» الذي يرجع إلى ما هو ماض. بكل ذلك يصبح الفن الخارق النموذجي قائما على الالتباس والتردد إزاء الموقف المثير[2].

وضمن الصنف الخارق نستطيع إذن التمييز بين ما هو عجيب، وما هو غريب. ونعود مرة أخرى لتلك المشاهد المثيرة في النص القصصي حتى نرصد من خلالها حد ذلك التمييز: فإذا لمس القارئ أن القصة قد استمرت في احترام قوانين الواقع بطريقة سليمة وكاملة وقادرة على تفسير ظواهر ما هو فوق طبيعي؛ كان حينذاك

---

(1) - T. TODOROV: INTRODUCTION A LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE. SEUIL 1970, COLL. POINTS 73, CHAP. 3 PASSIM.

(2) - تخالف «إيرين بيسبير» تودوروف بقولها إن الخارق لا ينتج عن التردد بين ما هو واقعي وما فوق طبيعي، بل عن تعارض متلامين فيما بينهما، ورفض أحدهما للآخر. ونرى أن ذلك التعارض لا ينفي التردد بقدر ما يؤكده. انظر في ذلك:
IRÈNE BESSIERE: LE RÉCIT FANTASTIQUE. LIBRAIRIE LAROUSSE 1974 COLL.TEMES ET TEXTES'. P. 57.

إزاء ما هو غريب، أي إزاء صنف أدبي يكون فيه «فوق الطبيعي» قابلا للتفسير بإرجاع الموضوع المثير إلى وقائع معروفة، وإلى تجربة سابقة، أي إلى ما هو ماض. ويمكن تمييز هذا «الغريب» من ناحية أخرى، بالقول إنه نوع ينفذ شرطا وحيدا من شروط الصنف الخارق، أي الشرط المتصل بوصف ردود الفعل، خاصة تلك التي لها صلة بالخوف.

أما إذا لمس ذلك القارئ أن المشهد المثير في النص لا يمكن تفسيره إلا من خلال قبول قوانين طبيعية جديدة، غير التي يتعارف عليها الناس في واقعهم ؛ كان حينذاك إزاء ما هو عجيب، أي إزاء ظاهرة مجهولة، غير مرئية أبدا، تحيل على المستقبل. وتتميز السمة الخارقة في «العجيب» بأنها موضوع ما فوق طبيعي مقبول LE SURNATUREL ACCEPTÉ وهو موضوع يتميز - عن الغريب - بوجود وقائع فوق طبيعية لا يهتم فيها بإقحام ردود الفعل التي تُحدثها في الشخصيات أو القارئ، كما في كثير من حكايات ألف ليلة وليلة.

وعادة ما يقرن العجيب بحكاية الجنيات، CONTE DE FÉES. وبالفعل فإن هذا النوع الحكايات ما هو إلا تنويع من تنويعات العجيب حيث لا تحدث الامور الما فوق طبيعية أية مفاجأة ؛ كالنوم الذي يمتد مثلا مائة سنة، أو الذئب الذي يتكلم، أو المواهب السحرية التي تتمتع بها بعض الجنيات كما في حكايات شارل بيرو.

وهناك نوع آخر ينتمي إلى ما هو عجيب يمكن تسميته بـ«العجيب الأداتي» LE MERVEILLEUX INSTRUMENTAL، وهو يتعلق بأدوات ذات سمات جمالية عالية، توظف في النص الخارق من دون أن يعني ذلك القدرة على تطبيقها الفعلي في زمن إنجاز الوصف القصصي لها، بل في زمن لاحق. ففي حكاية «الأمير أحمد» من ألف ليلة وليلة مثلا، كانت الأدوات تتمثل في بساط الريح، وتفاحة تشفي، وأنبوب يسمح بالرؤية البعيدة. أما في يومنا هذا، فقد تحولت تلك الأدوات إلى طائرة عمودية، ومضادات للجراثيم، ومنظار مقرب، أي إلى أدوات لا تحيل اليوم بتاتا على ما هو عجيب. وهذا العجيب الأداتي يقود إلى ما يعرف اليوم بـ«علم الخيال» SCIENCE FICTION حيث يمكن تفسير المافوق طبيعي بطريقة عقلية، ولكن انطلاقا من قوانين لا يعترف بها العلم في الوقت الراهن.

هكذا يمكن فرز دعامتين أساسين يقوم عليهما الخطاب الخارق: العجب والغرابة. وما دمنا نقصد بهذا التنظير البحث عن مكونات جزء مهم من قصص الأطفال المغربية؛ فإننا سنتجاوز الدعامات الأخرى التي قد يحيل عليها ذلك الخطاب

(كالأسطورة والأليغوريا)، مكتفين بما من شأنه أن يهدينا في تحليل نماذج من تلك النصوص المتأرجحة بين ما هو عجيب وغريب.

ومن خلال مراجعة مجموعة من قصص الأطفال التي في متناولنا: استنتجنا أن أدب الأطفال في المغرب لم يهمل، أثناء الفترة المدروسة، معالجة هذه الظاهرة القصصية، وإن لم تكن النصوص المعنية من الكثرة بدرجة نقدر معها الحديث عن تيار خارق متميز في ميدان قصص الأطفال المغربية. وقد لمسنا من خلال تلك المراجعة أن جميع المستويات الخارقة المشار إليها أعلاه قد حظيت بأكثر من نموذج قصصي باستثناء الحكايات العجيبة الدائرة حول محور الجنيات؛ إذ كانت من الندرة بدرجة لافتة على الرغم مما يزخر به الأدب الشعبي المغربي الشفهي من نصوص من هذا القبيل. ولكي نضرب أمثلة على قصص الخوارق المتنوعة التي قدمت مكتوبة للأطفال المغاربة؛ نشير إلى النصوص الآتية: «عمتي جيدة»[3] و«لبانة الطيبة الأخلاق»[4] لشمسون، و«الأميرة المظلومة» و«التاجر ،والعفريت» و«الفرحة الكبرى»[5] لعبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، و «القمر المعلق»[6] لمصطفى رسام، و«أم الخير والحمامة السوداء»[7] لمصطفى غزال. و«فوفي العجيب»[8] قصة ورسوم حسن صبار، ثم قصص محمد إبراهيم بو علو[9]: «السمكة والطفل»و«الولد الآلي» و«القطة التشيكية». أما حكاية «الحطاب الطموح»[10] التي فسرت سبب تسمية القرية المغربية «عين اللوح» بهذا الاسم، فنراها تنتمي إلى الأسطورة الكونية.

وحتى نعطي لهذا الفصل تنويعا مناسبا، اخترنا للتحليل حكاية «عمتي جيدة» نموذجا للصنف العجيب المشخص من خلال حكاية الجنيات، وقصة «الولد الآلي»

---

(3) - مجلة (أنيس الأطفال)، العدد 21، السنة2، (د.ت). وسوف نقدر تاريخ ظهور هذه الحكاية بالاعتماد على إشارة من كاتبها ذاته، ثم من الإشارة الواردة في باب (أنباء أدبية) بمجلة (الأنيس)، العدد 101، 1955، ص 20.

(4) - (أنيس الأطفال)، العدد 22، السنة2، (د.ت).

(5) - صدرت هذه النصوص عن: دار الثقافة + الشركة الوطنية للنشر والتوزيع + الدار التونسية للنشر. وقد نشر النصان الأول والثالث سنة 1976، أما الثاني فقد نشر بدون تاريخ.

(6) - صدر عن: شوسبرس، الدار البيضاء، (د.ت)، سلسلة (كان يا ما كان) (15).

(7) - صدر ضمن: (رحلة في البراري والبحار)، دار مدينة الشرقية، الدار البيضاء، 1964.

(8) - مجلة (المغامر)، العدد 1، مارس 1975.

(9) - نشرت في أعداد ثلاثة من مجلة (أزهار) على التوالي: 17-20-23.

(10) - صدرت عن دار الثقافة، الدار البيضاء، بدون مؤلف وبدون تاريخ، سلسلة (القصص المدرسية).

نموذجا للصنف العجيب المشخص من خلال ما يسمى بعلم الخيال، وأخيرا حكاية «القمر المعلق» نموذجا للصنف الغريب.

* عمتي جيدة : بقلم شمسون.

نشرت هذه الحكاية قبل سنة 1956 بتوقيع مستعار هو شمسون. وكنا قد أشرنا في الباب السابق إلى أن صاحب هذا الاسم هو الكاتب محمد العمري الذي كان له نشاط ملحوظ في ميدان الكتابة للأطفال في تلك الفترة.

عنوان هذه الحكاية لا يتشكل ظاهريا من أية دلالة خلقية، أي أنه عنوان لا يحيل على أية قيمة في سلم القيم، وهو بذلك يتميز عما هو سائد في عناوين قسم مهم من قصص الأطفال المعاصرة. وبالمقابل نلاحظ أن العنوان نفسه يدل على مستوى تعبيري مألوف يحيل على علاقة عائلية توحي بالاطمئنان والدفء.

نقرأ النص، ونلاحظ أنه مشكول في معظمه شكلا جزئيا؛ إذ هو يعتمد في هذا الصدد على ما هو سائد في بعض دروس الإملاء التعليمية: فالحروف التي لا تتلى بمد هي التي تشكل، بينما تترك تلك التي تتلى بمد. وفي كلتا الحالتين، فالحروف المعتمدة هي حروف طباعية صغيرة من بنط 12 أبيض.

يحكى النص عن مجموعة من الأهوال التي لاقتها أسرة صغيرة -تتكون من أم وبنت وابن- من جانب غولة تسكن كهفا وتسمى عمتي جيدة. وعندما نفحص البنية العامة التي تكفلت بنقل ذلك الخبر؛ نجدها تتركب من تمهيد وخمس مقطوعات يمكن ضبط عناوينها ووحداتها الوظيفية -انطلاقا من خطة عمل بروب- على الصورة الآتية:

أ- قبول حليمة ووليدها المبيت في كهف عمتي جيدة:

- كانت الأم في حاجة إلى منزل. (أحد أفراد الأسرة يشعر أن هناك شيئا ما ينقصه: 8أ)[11].

- عمتي جيدة تغري الأم بالدخول إلى كهفها، (الشخصية الشريرة تحاول أن تخضع ضحيتها: 6).

ب- عمتي جيدة تأكل حليمة:

---

(11) - تحيل الجمل والأرقام الموضوعة بين قوسين على الوحدات الوظيفية وأرقامها الترتيبية في النظام الذي اقترحه فلاديمير بروب لتحليل الحكايات العجيبة. انظر في ذلك:

V. PROPP: MORFOLOGIA DEL CUENTO.TR. LOURDES ORTIZ. ED. FUNDAMENTOS. MADRID 1977.3 EDICION. PP. 37-74.

- الغولة تأكل الأم (الشخصية الشريرة تسبب الأذى لأحد أفراد الأسرة: 8).

ج- ولدا حليمة يفرطان في معز عمتي جيدة:

- الغولة تكلف الولدين برعي معزها (الشخصية المانحة تختبر البطل: 12).

- الولدان يفشلان في مهمة الرعي (رد فعل البطل لرضى الشخصية المانحة:13).

د- الولدان ينتصران على عمتي جيدة:

- صراع سديان مع الغولة (مقابلة البطل للشخصية الشريرة ونشوب الصراع بينهما: 16).

- سديان يهزم الغولة بمساعدة أخته (البطل يهزم الشخصية الشريرة: 18).

- شر الغولة يزول (زوال خطر الشخصية الشريرة: 19).

- فرار الولدين (البطل يتخذ طريقه قافلا إلى بلده وبيته: 20).

من خلال مجموع العناوين الرئيسة والفرعية نستشف أننا إزاء نص ينطق فيه بجلاء الصوت العجيب الذي تكاد تصمت معه كل الأصوات المنطقية المحتملة. وهذا الصوت العجيب، المعتمد بدرجة أساس على البعد الخارق لا يعدم، في الواقع، قواعد من شأنها أن تساعد على ضبط النظام الذي ينبني عليه الخطاب كله. ومع ابتعادنا عن وصف تلك القواعد بأنها منطقية خالصة؛ فإننا لا يمكن أن نحجم عن القول إنها تملك منطقا خاصا بها سبق أن وصفناه -في الباب الأول من هذا البحث- بأنه لا منطقي.

* <u>التمهيد</u>.

يبدأ النص بتمهيد يحدد للقارئ وضعية البطل داخل محيطه الأسري والبيئي: «كانت حليمة أم سديان وسديانة، امرأة طيبة القلب تعيش هي وولديها في كوخ من قصب، وسط الغابة».(12) البطولة نيطت إذن على امرأة طيبة وفقيرة. لكن التمهيد لا ينسى أن يذكر، إلى جانب اسم الأم، اسمي ولديها (سديان وسديانة)، وفي هذا الذكر لفت للانتباه نحو شخصيتين سيكون لإحداهما دور فعال في السياق. والتمهيد من ناحية أخرى يشتمل على إشارة مكانية: «كوخ... وسط الغابة». وهي إشارة مبهمة لا تتميز بالتحديد الكافي الذي تتميز به أسماء الشخصيات. ومن خلال

---

(12) - عمتي جيدة: مجلة (أنيس الأطفال)، العدد21، السنة الثانية، بدون تاريخ وبدون رقم الصفحة.

(تبعا لهذا الغياب سنعجز عن ذكر أرقام الصفحات فيما تبقى من تحليل هذا النص).

مجموع هذه العناصر نلاحظ أننا بصدد تمهيد لا يخرج في طابعه العام عما يسود عادة بدايات الحكايات العجيبة والشعبية والخرافات والنوادر.

أ - قبول حليمة وولديها المبيت في كهف عمتي جيدة.

في بداية المقطوعة الأولى نلتقي بأول علامة زمنية: «ذات يوم»، بعدها مباشرة تشرع الأحداث في التتالي: (السيل يجرف الكوخ -أسرة حليمة تلتقي برجل وامرأة -الكل يلتجئ إلى كهف امرأة عجوز). وقد استغرقت هذه الأحداث، التي لم تقدم بأوصاف زائدة أو تراكمات، ما يزيد بقليل على خمسة عشر سطرا.

هدوء التمهيد لم يستمر إذن طويلا، وحركة المقطوعة التي نحن بصددها لم تعتمد كلها على جمل سردية، ففي نصفها الثاني ورد حوار من طرف واحد، هدّأ الحركة المحتدّة، وفسح المجال لحركة باردة ومؤجلة. وقد أنجز هذا الحوار، الذي فاهت به «امرأة» وهي تنصح حليمة، بكل السمات الشكلية المتبعة عادة في مثل هذا الموقف (فعل القول والنقطتان العموديتان والرجوع إلى أول السطر وتوظيف العارضة ووضع الكلام المنطوق به بين علامتي التنصيص). قالت المرأة لصاحبتها:

-«لاتدخلي معها.. إننا أنا وبعلي قد سمعنا عنها وعن أعمالها الشريرة -إنها عمتي جيدة، إنها غولة الكهف، تحتال علينا لتفترسنا، لتجعلنا عشاء شهيا لها، إياك يا أختاه». لكن التحذير لا يجد أذنا صاغية لدى حليمة.

تضم المقطوعة جل الشخصيات المحورية في الحكاية. وقد تعرفنا في التمهيد إلى حليمة وولديها، ونتعرف هنا، إضافة إلى هؤلاء، إلى «امرأة» و«رجل» وإلى «عمتي جيدة». الرجل والمرأة المذكوران في البداية بخطة تنكيرية، حسبما صرح به الاقتباس السابق، زوجان، أما الشخصية الأخرى التي ستقوم بدور بطولي زائف، فتتقدم بتدريج دقيق يحترم قواعد العجب: إنها أولا قهقهة طنانة تنبعث من سقف الكهف، ثم هي امرأة عجوز طويلة، ثم هي عمتي جيدة، وأخيرا هي غولة الكهف. وواضح أن هذا التدرج يشوق القارئ الطفل ويأخذ بلبّه ويشده إلى متابعة شرهة.

بصمت سديان وسديانة في هذه المقطوعة الأولى، بينما تستمر أمهما شخصية فاعلة ومقررة. إنهما شخصيتان تابعتان. وحتى هذه المتابعة لا يعلن عنها صراحة. وكانت الأم في حالة فرار من السيل الذي جرف كوخها، قبل أن تقبل مضطرة دخول كهف عمتي جيدة. وبين فرار الأم وقبولها البقاء الاضطراري في الكهف؛ حشد الراوي مجموعة من الجمل الإخبارية القصيرة ليعطي «للاضطرار» تعليله المناسب: «وكانت الأمطار تصب بغزارة، والريح تهب بشدة، ويسمع لها داخل الكهف ولولة

وصفير... والبرق يلمع حتى يكاد يخطف الأبصار».

أما المرأة الأخرى فتمثل في المقطوعة دور الشخصية المحذرة.[6] وقد أتيحت لنا فيما سبق فرصة للاطلاع على محتوى ذلك التحذير، ومع ذلك، فاضطرار الأم كان أقوى من تحذير هذه المرأة «الأخت» التي سوف تنقطع أخبارها -هي وزوجها الصامت- إلى الأبد بعد انتهاء المقطوعة.

يمثل كهف الغولة المكان الرئيس في هذا الجزء من النص. وهو مكان يلح الراوي على تقديمه للقارئ بنوع من التدرج المشوق: ففي البداية هناك فرار نحو «الكهف البعيد»، ثم نتجه إلى «الكهف» ونلج «داخل الكهف». وفي المرحلة الرابعة نرى «سقف الكهف»، وأخيرا ندخل مع جماعة الناس إلى «أعماق الكهف». وإذا أضفنا هذه السمة المكانية المتدرجة إلى تلك السمة المتصلة بخطة تقديم شخصية «عمتي جيدة» أمكن القول إننا إزاء راو يعرف كيف يتحكم، منذ البداية، في أنفاس متلقي الخطاب.

ب - عمتي جيدة تأكل حليمة.

تبدأ المقطوعة الثانية بإشارة زمنية: «وأقبل الليل بظلامه المخيف»، وهي بهذه البداية تشبه المقطوعة السابقة، وترتبط بها بخطة الاستتباع: فالأحداث السالفة تترى بسببية واضحة تسمح بالتعرف إلى ما سيصيب حليمة التي قبلت دخول الكهف.

الشخصيتان الرئيستان في هذا الجزء هما حليمة والغولة. وهذا يعني أن سديان وسديانة سيستمران صامتين. حليمة وولداها ينامون من فرط التعب داخل الكهف، لكن الغولة تقطع على الأم نومها وتحضها على مساعدتها في الطحن: «هلا قمتِ من النوم كي تساعديني..! إن لم تفعلي فسيكون مصيرك حتما الخروج من بيتي إلى هذه الريح المولولة..» من هنا يبدأ الشر في الإعلان عن نفسه (PHASE DE DÉGRADATION). والراوي ذاته يزكي هذا المفهوم بقوله إن الغولة حضت حليمة «بخبث». إلى هذا الحد كان في مقدرة الأم أن ترفض مساعدة الغولة وتأخذ ولديها وتغادر الكهف ناجية مما ينتظرها من شر لكنها بدلا من ذلك -وتبعا لمنطق الحكاية العجيبة- فضلت البقاء في الكهف وعدم مغادرته نظرا للعديد من الإشارات التعليلية التي جمعها الراوي لإقناع المتلقي الصغير بقبول ذلك القرار: فخارج الكهف هناك الليل بظلامه المخيف، وهناك أيضا هبوب الريح العاصفة المولولة والرعود القاصفة.

المهم أن حليمة اضطرت إلى مساعدة الغولة في الطحن، وبعد ذلك دخل الشر في مرحلته الثانية لما بدأت الأم تحس بأظفار حادة تغرز في أصابع رجليها. وأوعزت الغولة ذلك إلى قطة ماكرة، ولكن ما أن أنارت الأم قنديلا زيتيا حتى رأت الغولة فاغرة فاها، حينذاك دخل الشر مرحلته الثالثة هجمت فيها الغولة على الأم وافترستها على الرغم من استغاثتها.

من خلال مراحل الشر السالفة؛ نلاحظ أن الأفعال المسندة إلى الغولة قصدت تأكيد نيتها السيئة وفق خطة متدرجة. ففي البداية كان هناك فعل الطحن الذي ألح الراوي على إبراز مختلف أبعاده التي صاحبت بانتظام التمهيد للافتراس وما بعده. لذلك تكرّر فعل «زعجع» لتصوير هدير الطاحونة، وهو فعل غير وارد في «لسان العرب» استعمل خطأ من قِبل الراوي بدلا من «جعجع». فالغولة قامت إلى الرحى «وبدأت زعجعة [!] الطاحونة تبدد الهدوء الشامل وسط الكهف». «واستمرت الطاحونة في زعجعتها [!] البغيضة بلا وقوف». وبعد أن افترست الغولة الأم «عادت الزعجعة [!] وسط الكهف كما بدأت».

إن صوت الرحى إذن هو لازمة MOTIF تنظم الأفعال في جانب من المقطوعة. ونقصد بـ«الأفعال» تلك التي أسندت إلى الغولة بالدرجة الأولى، لأن الأم التي رأيناها سابقا طيبة وسالمة وتابعة؛ لا «تفعل» هنا شيئا آخر غير النوم والاستيقاظ والمساعدة والتألم وإنارة القنديل والاستغاثة والصياح، وهي سمات لا تتجاوز النطاق السلبي.

تجري أحداث المقطوعة داخل الكهف. و بلغة السيناريو، نحن إزاء مشهد داخلي -ليلي. وحتى يتضح بعمق بُعد المشهد؛ كانت هناك في بدايته إشارتان مقتضبتان إلى «الخارج»: «أخذت الحركة تسكن في الخارج ما عدا هبوب الريح العاصفة، والرعود القاصفة. أخذت الحركة تهدأ خارج الكهف لتبدأ من جديد داخله». ونلاحظ تأكيد لفظة «الحركة»؛ الشيء الذي يتركنا قريبين دائما من ميدان السينما. نحن إذن إزاء حركة داخلية في مقابل سكون خارجي (وهو سكون متصل بالناس وليس بالطبيعة)، وإزاء أفعال سرد في بداية المقطوعة وخاتمتها بينما نكون في وسطها إزاء حوار يعتمد الفعل والحركة أكثر مما يعتمد التجريد والسكون:

«- عمتي جيدة، عمتي جيدة ! ما هذا الذي يخدش رجلي!

- إنها قطة ماكرة، إخساءي(*) ياهرتي اللعينة!

(*) - الصحيح: اخسئي.

- ولكنها مخالب تكاد تكون أنيابا، سأضئ النور لأراها».

لم ينجز الحوار بين علامات التنصيص كما في السابق، بينما جاءت جمله غاية في الإيجاز والتحديد، يتجاور فيها الخبر والإنشاء (النداء والأمر والاستفهام) بصورة ملحوظة، ويختفي الراوي وراءها كليا لدرجة نعتقد معها أننا إزاء حوار مسرحي حقا. وهذا الاختفاء لم يتجل إلا في هذا الاقتباس، إذ سبق أن لاحظنا أن لفظة «بخبث» أشارت خفية إلى جانب من الموقف المقدر للراوي.

ج - <u>ولدا حليمة يفرطان في معز عمتي جيدة</u>.

تبدأ المقطوعة الثالثة بإشارة زمنية أيضا: «استيقظ سديان وسديانة في الصباح».وتفيد هذه الإشارة في القول إن علاقة الترابط بين المقطوعة والتي قبلها تندرج ضمن خطة الاستتباع ذي السببية الواضحة: فبعد وظيفة الافتراس السابقة يبدو من الطبيعي أن يتفقد الولدان أمهما في الصباح.

حجم المقطوعة يزداد طولا عن حجم السالفة (حوالي ثلاثين سطرا). وسديان وسديانة -اللذان ظلا إلى الآن صامتين- تتاح لهما الفرصة الكبيرة للمغامرة. خاصة بالنسبة إلى سديان، بينما ستصمت الأم صمتا أبديا. بذلك يمكن الحديث عن تبادل في أدوار الشخصيات بين هذه المقطوعة وسابقتها، وعن تحول نوعي يطرأ على البطولة الحقيقية والزائفة أيضا؛ فبدلا من الأم سيصبح سديان هو البطل الحقيقي. والواقع أن غياب الأم لم يثر بصورة حادة من قبل ولديها طول المقطوعة، إذ هما سيثقان بالغولة عندما تخبرهما «بأن أمهما ذهبت للغابة لتحطب وسترجع بعد حين» وإن كان سديان قد «أحس ببعض الريبة والخبث من عمتي جيدة». أما الغولة التي تمثل البطولة الزائفة، فسنراها تضيف إلى «شرها» «اختبارها» للبطل عندما تطلب منه أن يذهب بالمعز ليرعاها صحبة سديانة على أساس أن يحرسها من الذئاب الكثيرة. وهذا الجمع بين البطولة «المزيفة» و«اختبار» البطل يعتبر من السمات التي تعزى بكثرة لبعض الشخصيات في الحكاية العجيبة.

إن المحظور يقع حين تأكل الذئاب معز الغولة. وعندما يرجع الولدان إلى كهف عمتي جيدة يخلط لها سديان لبن العنزة الباقية بماء ورمد مؤكدا لها أن اللبن اليوم قليل. ومع ذلك يوطد سديان العزم على الفرار ليلا مع أخته؛ لأن عمتي جيدة لابد أن تتفقد معزها في الصباح، وسيكون الموت جزاءهما إن لم يفرا.

تمثل شخصية سديان في المقطوعة الوعي والحذر، فتقف بذلك مقابل شخصية الأم المنقادة. صحيح أن سديان هو الذي يقرر بالنيابة عن أخته، تماما كما كانت الأم في

المقطوعة الأولى تقرر بالنيابة عنهما؛ إلا أنه يزيد على ذلك انتباهه إلى غاية الغولة عندما تتحسس جسمه وجسم أخته من يوم لآخر، ويدرك أن مقصودها هو تأكدها من امتلاء جسميهما استعدادا لأكلهما. ومثل هذا الانتباه لم يصدر فيما سلف عن الأم. وحتى قرار الفرار سيتخذه سديان وحده، إلا أن المقطوعة لكي لا تنطبع كلها بسمات الوعي، فقد أبقت على الأخت في الواجهة المقابلة بخنوعها وعدم انتباهها إلى ما يحدق بهما من أخطار:

«وذات يوم سألت عمتي جيدة سديانة أن تعطيها يدها كي تتحسسها كما عودتها، ولما لامستها عمتي جيدة قالت لها:

- «امتلأت شحما ولحما يا بنيتي الصغيرة بورك فيك».

أما سديان فقد مد لها قضيبا يابسا، وقال لها:

- «إني مريض يا عمتي جيدة ضعيف لا أقوى على العمل. فها هي يدي اليابسة تشهد بذلك».

وبعد أن أكلت الذئاب معز عمتي جيدة قالت سديانة لأخيها معاتبة:

- «هذا جزاء كذبك على عمتي جيدة.. لما مددت لها عودا يابسا...»

إن هذين المثالين الحواريين المكتوبين بكل المظاهر الشكلية للحوار، يسمحان بالقول إن سديانة هي استمرار لشخصية الأم من حيث انعدام الوعي، بينما يعتبر سديان استمرارا لشخصية الأم على الصعيد البطولي حسب المعنى القصصي لهذا المصطلح.

د - **الولدان ينتصران على عمتي جيدة.**

تجري أحداث المقطوعة الأخيرة في «الكهف» و«الغابة». وعلى الرغم من أن لفظة «الكهف» لا تذكر بتاتا في هذا الجزء؛ يستطيع القارئ أن يستشفها من السياق. وتبعا لذلك يلاحظ أن الإشارة إلى المكون المكاني قد خفتت حدتها عما كان عليه الأمر في الأجزاء السابقة. أما لفظة «الغابة» فقد ذكرت مرتين، كما ذكرت للغابة نفسها عبارة «الحقول المجاورة».

والإشارات الزمنية أكثر هنا من المكانية؛ ففي أول سطر كل فقرة من الفقرات الست التي تتركب منها المقطوعة، توجد إشارة زمنية، وعبر هذه الإشارات يجد القارئ نفسه أمام تدرج زمني سبق أن رأى أمثلة تضاهيه في بناء هذه الحكاية:

- «استيقظ سديان وسديانة في الصباح فلم يجدا أمهما».

- «ومرت أيام وشهور فلم ترجع أمهما».

- «وذات يوم سألت عمتي جيدة سديانة أن تعطيها يدها...».
- «وذات أمسية بعد أسبوع، بينما هما في الغابة هجمت الذئاب...».
- «وحين رجوعهما من الغابة عند غروب الشمس..».
- «وسبق لسديان أن أوصى أخته ألا تنام الليلة...».

ولعل هذا التدرج الذي لاحظنا إلى الآن أنه أبرز ما يميز بنية النص، يمكنه أن يبرز، في الوقت نفسه، كيف يتفادى السارد التراكمات والزوائد التي قد تحشى بها كثير من نصوص الأطفال التي لا تنتسب إلى مثل هذا النوع الحكائي. وتنبني هذه الملاحظة الجمالية على الخطة الشحيحة التي توزع بها المعلومات وتتحرك في إطاراها الوحدات الوظيفية. فالجمل الاسمية والفعلية في المقطوعة تتضمن «أفعالا» أي «حركة» تناسب تلك التي يقتضيها السياق، ثم يتم تقريرها من دون مجاز موغل في التركيب أو لعب بالألفاظ. أما الدلالات المعتمدة هي تلك الدلالات القريبة والبسيطة التي في إمكان طفل المرحلة المتأخرة أن يستوعبها بيسر على الرغم من أن الأمر يتعلق بخطاب خارق.

تبدأ المقطوعة الرابعة هي الأخرى بإشارة زمنية «وأسرى الأخ بأخته ليلا». ومرة أخرى تُعتمد خطة الاستتباع للربط بين مقطوعتين: فقرار الفرار السابق يتبعه الآن تنفيذ. ومرة أخرى يكون حجم المقطوعة اللاحقة أكبر من السابقة إذا ما اعتمدنا السطر -ولو كان حواريا- وحدة قياسية. كل هذا يزكي سمة التدرج التي اعتبرناها من أهم السمات الجمالية التي تميز هذا النص.

يستمر سديان والغولة شخصيتين فاعلتين بينما تقل، نسبيا، درجة السلبية المطلقة التي ميزت إلى الآن مواقف سديانة.والجديد في الأمر هو شخصية القمر، وهي من قبيل ما يسمى في نقد الحكايات العجيبة بـ«الشخصية المساعدة» التي من بين مهامها مساعدة البطل في القضاء على الشر، وفي تحقيق المهمات الكبرى، وتغيير حالة البطل كأن تسكنه قصرا أو تساعده في الهروب»(13).

بعد فرار سديان وسديانة تخرج عمتي جيدة للبحث عنهما. ويتدخل القمر ليخبرهما بكل المراحل التي تقطعها الغولة في سبيل اللحاق بهما. فهو الذي يطلعهما وفق خطة السؤال والجواب على بداية تفقدهما من قبل الغولة: «نعم، إنها

---

(13) - نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، (بيروت) + دار الكتاب العربي (طرابلس)، 1974، ص 41.

تبحث عنكما، لقد أخذت تلف الحزام وسطها» وعلى خروجها: «إنها تسد الباب وراءها»، وعلى مشيها: «إنها مقبلة عليكما، تتوكأ عصاها». وعلى لحاقها بهما: «لا تفوها بأي كلمة إنها قد وصلت. إنها تبحث عنكما». ومنذ تلك اللحظة تتجاوز مهمة القمر وظيفة «الاطلاع» إلى وظيفة «الأمر»: «اختبئا في الأخدود. وافعلا ما سأشير به عليكما».وفي هذا المستوى الآمر تصبح كل شخصيات المقطوعة في حالة حضور فعلي (سديان - سديانة - الغولة - القمر) بدلا من الحضور الضمني الذي كان عليه الحال سابقا. وهذه هي المرة الأولى والأخيرة التي يتم فيها الحضور الآني المكثف للشخصيات.

لحقت الغولة بالولدين واستمرت في تمثيل دورها الطيب المخادع: «ما الذي حل بكما يا صغيري، حتى وصلتما إلى هذا الأخدود؟».

وقد وفقت صيغة العبارة لوضع الولدين في موقف حيرة، إلا أن القمر يتدخل لقطع تيار التضليل مشيرا على سديانة أن تخبر عمتي جيدة باقتراب الأسد: «اختبئي يا عمتي جيدة، إن أسدا يقترب منا، اختفي تحت ذاك التبن». وهذه هي المرة الأولى والأخيرة التي تكون فيها سديانة شخصية إيجابية. ومن البدهي القول إن تصرف سديانة قد استلهم من قوة مساعدة، بينما ليس الأمر كذلك فيما يتصل بالفعل والوعي عند سديان؛ فإذا تجاوزنا مساعدة القمر، لم نفلح في معرفة مصدر تينك القوتين اللتين يتمتع بهما. وبدهي أن إثارة إشكال «المصدر» في إطار الحكاية العجيبة ليس أمرا ضروريا.

تتسلل الغولة داخل كومة التبن، ويشير القمر على سديان أن يوقد النار في الكومة ليفر الأسد وتهلك الغولة، لكن هذه تشعر بالنار فتخرج من مكمنها، ويقول لها سديان (بدون إشارة من القمر):

- «ها هي بئر صغيرة إلقي بنفسك فيها لكي لا يراك الأسد[»].

وبالفعل تلقي الغولة بنفسها في البئر فتموت.

إن «الحركية» التي وسمت بها الشخصيات في المقطوعة لم تعتمد كلها على أفعال صريحة ومسرودة وإنما اعتمدت في قسم مهم منها على الحوار الذي طغى بصورة لافتة على هذا الجزء. والحوار هنا لا ينجز إلا بعلامة تنصيص واحدة وضعت في بداية كل تدخل من دون أن توضع في نهايته أيضا، واستطاع مع ذلك أن يضمن لهذا الجزء الحركة المطلوبة عن طريق تضافره مع الجمل السردية المشتملة على أفعال، وعن طريق مزاوجته بين الجمل الخبرية والإنشائية (كثرة الاستفهامات وأفعال

الأمر، بالإضافة إلى النداء). كل هذا قد شحن المقطوعة الأخيرة بالدينامية التي تقتضيها عادة قصة الطفل الجيدة الحبك في هذه المرحلة التي تسبق حل العقدة. وإذا جاز أن نقرر إن الراوي لم يتماسك عن التدخل في سير الأحداث عندما أبرز تعاطفه مع الولدين بهذه الجملة: «...ويهلك (الغولة) الخبيثة»(لاحظ كيف توضع لفظة الغولة بين قوسين للمرة الأولى والأخيرة في النص، ولاحظ أيضا كيف توصف الغولة من قبل الراوي بالخبث)؛ أقول إذا جاز ذلك سنكون ملزمين كي نقرر بأن التدخل كان جزئيا محدودا بدرجة كبيرة. ولعل هذه الملاحظة ألا تنسينا الإشارة إلى أن الراوي في المقطوعة وفي غيرها قد برز وهو «يعلم» كل شيء، ويقدر على مسايرة الأحداث في السماء والأرض، وعلى الاطلاع على ما لا يمكن أن تطلع عليه كل الشخصيات في وقت واحد.

بعد أن تنهزم الشخصية الشريرة ويزول شرها ويشكر سديان وسديانة القمر؛ نعثر على وحدة وظيفية أخرى، تتضمنها الجمل القصيرة الآتية: «وفر سديان وسديانة بنفسيهما... وأسرعا الخطى حتى وصلا إلى قرية جميلة».. وإذا كان فلاديمير پروپ يسمي هذه المرحلة بمصطلح «الرجوع» فإنه يعود في الوقت نفسه ليقول إن ذلك الرجوع يمكن أن يتخذ أحيانا صيغة «فرار»[14]، وهي الصيغة نفسها التي انتهت بها حكاية «عمتي جيدة». من جانب آخر، نلاحظ أن النهاية قد تضمنت عبارة: «قرية جميلة» التي تملك من قوة الإشعاع -على الرغم من قصرها- مما يمكنها من إعادة الهدوء إلى القارئ الذي اختنق، بما فيه الكفاية، مع تفاصيل الكابوس الممتد عبر أربع مقطوعات. وعبارة «قرية جميلة» قادرة على إعادتنا -أيضا- إلى تمهيد الحكاية لنرى كيف تتم مقابلة نقيضين:

كوخ في وسط الغابة جرفه السيل، في مقابل الوصول إلى «قرية جميلة». إنه عزاء كبير للشخصيتين المتبقيتين من أسرة حليمة، ومتعة مناسبة للقارئ الطفل.

إلى غاية هذه النتيجة، نستطيع النظر إلى الحكاية نظرة متكاملة بعد أن وقفنا بتفصيل مناسب على مكونات أجزائها. والواقع أنه بالإمكان إغناء هذه النظرة باعتماد زوايا نظر متباينة تتراوح بين ما هو اجتماعي أو سياسي أو نفسي، مما قد يسمح، في نهاية المطاف، بالاهتداء إلى نتائج طريفة واكتشافات موضوعية. بيد أننا سوف نتجاوز اعتماد مثل تلك الزوايا أو بعضها اعتمادا تاما إلا ما استخلصناه

---

(14) - V. PROPP: O.C. P. 65.

من بنية النص نفسه، خوفا من كل تأويل قسري أو إسقاط ذاتي مطلق. ونذكر في هذا الصدد بالفكرة التي ترى أن الحكاية العجيبة تكون فقيرة، فيما يخصّ العناصر التي تنتمي إلى الحياة الواقعية. لذلك، فإن مقارنة هذا النص بالبعد الاجتماعي «الخارجي» الذي تمت في إطاره كتابته لن تتجاوز الغايات التي انتهت إليها مكونات البعد العجيب الذي أسلكنا ضمنه حكاية «عمتي جيدة».

لقد سبق أن لاحظنا أن النص قد اختتم بجملة أبرزت الوضعية الجديدة التي انتهى إليها كل من سديان وسديانة. وفي الحكايات العجيبة يتم الوصول إلى مثل هذه الوضعية السعيدة من خلال اعتماد الخوارق وتجاوز المنطق المألوف. وواضح من هذا أن استنطاق نص «عمتي جيدة» من خلال هذه الرؤية سوف يوصل إلى نتائج رمزية متباينة المستويات والدلالات. إلا أن المسألة ليست كلها رمزية أو غير منطقية. فـ«سعادة» خاتمة النص، التي انتهينا إليها من خلال بناء متدرج معتمد على عناصر لا منطقية عديدة؛ تتيح في الوقت نفسه تمييز مجموعة من العناصر الأخرى التي تقابل بـ«منطق» بارز لا منطقية العناصر السالفة. وبإمكاننا في هذا الصدد تسخير لفظة «الحرمان» لنجمع تحتها مختلف تلك العناصر من دون أن نغامر بشحن اللفظة بشحنة «اجتماعية» قوية كما فعل عبد الوهاب بوحديبة عندما استنبط، من خلال تحليل حكاية شعبية، أن الحرمان يعتبر موضوعا رئيسا بالنسبة إلى المجتمع الحالم والفقير(15).

إن حليمة محرومة من الزوج، كما أن ولديها محرومان من الأب، والأسرة الصغيرة أصبحت محرومة من المسكن بعد أن جرف السيل كوخها المصنوع من قصب. وبعد أن تأكل الغولة حليمة يحرم سديان وسديانة من أمهما. والظاهر أن الرجل والمرأة اللذين ستصادفهما الأسرة الصغيرة في الطريق هما أيضا محرومان -ربما من البيت- بدليل قبولهما الالتجاء المؤقت إلى كهف الغولة. وحتى عمتي جيدة نفسها يقدمها النص في مواقف حرمان عديدة. فهي أولا محرومة من الأسرة، ثم هي من عادتها أن تأكل الناس لكي تجعل منهم «عشاء شهيا لها»، ومن عادتها أيضا أن تقوم في الليل لطحن القمح أو غيره من الحبوب، ومن عادتها أن تحلب المعز وتشرب لبنها. إنها تعاني من جوع دائم، لذا فإن حرمانها القوي يجعلها تلتهم

---

(15) L'IMAGINAIRE MAGHREBIN.MAISON TUNISIENNE DE L'ÉDITION. 1977.
P.65.

وتفترس حليمة وتنتظر أن ينضج جسدا سديان وسديانة. وعمتي جيدة امرأة محرومة من الفتوة والجمال، فهي «عجوز طويلة عريضة». وأكثر من ذلك أنها محرومة من نعمة البصر إذ هي كمهاء. إضافة إلى حرمانها من الطيبوبة وحب الخير. وحتى حيوانات النص تقدم وهي في حالة حرمان؛ فالذئاب تفترس المعز، والأسد يحاول افتراس سديان وسديانة والغولة. من جانب آخر، يعرض النص على القارئ كثيرا من الشخصيات وهي في حالة خوف أي محرومة من الاطمئنان، وهي دلالة تتناقض مع ما سبق أن استنبطناه من عنوان النص. فالمرأة في بداية الحكاية تحذر -خائفة- حليمة من الغولة. وسديان وسديانة يعيشان ردحا من الزمان تحت رحمة الغولة من دون أن يشعرا بالأمن. ومن مجموع هذه السمات يتضح أن الحرمان في النص يتخذ المظاهر الثلاثة الآتية:

1 - مظهر أول يتصل بالسكن.
2 - مظهر ثان يتصل بالأكل.
3 - مظهر ثالث يتصل بالنفس.

ومن الممكن أن نساير النقد الإيديولوجي في بسطه العريض لهذه المظاهر وعناصرها. ولكننا سنفضل العودة الى خاتمة النص لنرى أن الراوي لم يقدم حلولا جاهزة لجميع مظاهر الحرمان السالفة، وركز على المظهر الثالث المتصل بالنفس واطمئنانها لما جعل سديان وسديانة ينجحان في الفرار، ثم يصلان إلى «قرية جميلة». إلا أن الجمل الواردة قبيل الخاتمة صورت للقارئ الصغير اختفاء شخصية الغولة أي العنصر الرامز إلى الجوع الدائم. بهذا التصوير يكون النص قد اختزل المظهر الثاني من مظاهر الحرمان، أي ذاك المتصل بالأكل. أما المظهر الأول المتصل بالسكن فإن النص، وخاتمته بالذات، لم يقترحا له حلا. والملاحظ أن المظهر الأول هو أكثر مظاهر الحرمان تجذرا في بناء النص، لأن كل «مشاكل» الحكاية قد نبعت بسبب الحرمان من السكن. ولا شك في أن استمرار هذا المظهر بدون حل يحتمل تأويلات متباينة عديدة.

هل تساير هذه الرؤية، التي صاغها الراوي، والتي بإمكانها أن تحيلنا على الكاتب نفسه، ما كان سائدا في المغرب زمن نشر الحكاية؟. إن الحكم المتسرع قد يستنتج أن حكاية «عمتي جيدة» ترسم بالفعل جانبا من البنية الاجتماعية التي سادت المغرب قبيل الاستقلال، وأن رؤية كاتبها قد توصف بالتخلف أو أنها تعمل على ترسيخ التخلف أو أنها تتبنى حلا حالما بعيدا عن معطيات الواقع أو غيرها من التفسيرات المحتملة. إلا أن الأمر الذي لا يجب أن ينسى هو أننا إزاء حكاية عجيبة

من الصعب إرجاعها إلى أصل بيئي محدد على الرغم من أن الذي قدمها مكتوبة للأطفال هو كاتب مغربي. وفي هذه الحالة فإنه من غير المنطقي أن نبحث عن صورة وطن أو مميزاته النفسية والاجتماعية، أو عن مدى الانطباق بين رؤية الصائغ ومعطيات الواقع الاجتماعي للكاتب أو للقارئ الطفل في هذا النص ذي البعد العجيب.

ينتمي النص إلى جنس الحكاية العجيبة. وبدلا من الرسوم، اشتمل على ثلاث صور فوتوغرافية تضمنت الأولى أسدا والثالثة كهفا، بينما ركزت الثانية على مجموعة من العيون الجاحظة التي أنجزت بواسطة المزج بين جماليتي التصوير والرسم. والنص بمميزاته العديدة التي رصدنا كثيرا من ملامحها، قابل لكي يكون صالحا للصغار الذين دخلوا الطور الأخير من طفولتهم. إلا أننا نشرط هذا الجزم بتحفظين:

فمن ناحية نتحفظ إزاء الحرف الصغير المعتمد في الطباعة. ومن ناحية ثانية نتحفظ من المبالغة في التركيز على الخوارق وقوتها (الغولة شخصية شريرة جدا، والقمر شخصية مساعدة جدا). وإذا كان مثل هذا التركيز يعتبر أبرز سمات الحكاية العجيبة؛ فلا يجب أن ننسى أننا إزاء جمهور من الأطفال نطمح إلى أن نقدم لهم خطابا خارقا ممتعا وليس خطابا مرعبا. معنى هذا أن على البعد الخارق أن يخضع لتلطيف في هذا الجنس من الحكايات حين تقديمه للأطفال. وبهذا الاستنتاج نود أن نتحاشى من الدخول في الجدل الأبدي الدائر حول لياقة أو عدم لياقة الحكايات ذات البعد الخارق للأطفال. فأدب الأطفال الحقيقي عليه أن يشتمل كل الأنواع القصصية الممكنة، إذ في مثل هذا التنوع مجال للاختيار وفرصة لمسايرة الفروق القائمة بين الأطفال ولتلبية مستويات أذواقهم المتباينة برغم تماثلها الظاهري.

* الولد الآلي: محمد ابراهيم بوعلو.

في إطار الخطاب الخارق دائما، وانتقاء لنموذج من الصنف العجيب المشخص من خلال ما يعرف بعلم الخيال؛ نعرض فيما يأتي قصة «الولد الآلي» التي نشرت، كسابقتها، ضمن مجلة مخصصة للأطفال[16].

ويبدو من الصعب أن نحدد بدقة مجموع الدلالات التي يثيرها عنوان النص. ولاشك في أن الصعوبة ستزداد عندما نقدر أن القارئ الحقيقي للنص سيكون طفلا.

---

(16) - (أزهار)، العدد20، 1979/02/1. ص 12.

وقد يكون في إمكان الراشد المتمرس بنصوص علم الخيال أن يستوحي بغموض، دلالة من بين تلك الدلالات التي قد ترجعه إلى قصة يختلط فيها الفعل الإنساني بالفعل الآلي. إلا أن عدم تعود الطفل المغربي على نصوص مكتوبة في مثل هذا الاتجاه، قد تجعله يسترجع بغموض أيضا، انطباعات عن مسلسلات تليفزيونية من مثل مسلسل «مازينجر».

قدم النص للأطفال بحروف مطبعية واضحة من بنط 18 أسود، مشكولة بدرجة تكاد تكون تامة. أما مقطوعاته فيمكن ترتيبها على هذه الصورة:

1 - عباس يشتري لابنه إدريس لعبة الولد الآلي.

2 - لعبة الولد الآلي تأكل أوراق إدريس.

3 - لعبة الولد الآلي تنقطع عن أكل أوراق إدريس.

وتستطيع شبكة هذه العناوين أن تزيد كلمتي العنوان الأصلي إيضاحا. ومع هذا، فمن البدهي أن تظل التفاصيل غائبة ما لم نزدد اقترابا من مكونات النص الذي بدأ من دون تمهيد، عكس بدايات معظم الحكايات العجيبة.

1- <u>عباس يشتري لابنه ادريس لعبة الولد الآلي</u>.

نتعرف في المقطوعة الأولى إلى بعض شخصيات القصة في الوقت نفسه الذي نتعرف فيه إلى جانب من محتواها: يشتري عباس لابنه إدريس دمية في شكل ولد آلي يمشي على قدميه ويتحرك ببطارية. إلا أنه يوصيه ألا يقربها من الكتب لأنها تلتهمها بسرعة. إننا إذن إزاء شخصية الأب عباس، الذي كتب اسمه بين قوسين، ثم شخصية إدريس الذي ذكر اسمه ثلاث مرات، ووضع مرة واحدة فقط بين قوسين، ثم شخصية الولد الآلي الذي حظي في المقطوعة بأوفر قسط من العناية والتوضيح لدرجة يمكن معها القول إن معلوماتنا عنه تفوق، إلى الآن، معلوماتنا عن الأب وابنه.

تبدأ المقطوعة بسمة زمنية صريحة «في يوم عاشوراء...». ولم يرد المكان بمثل هذه الصراحة حيث لا يمكن الجزم هل جرب إدريس اللعبة في الشارع أم في المنزل؛ فقد «اندهش لهذا الولد الآلي، الذي أخذ يسير على قدميه بمجرد أن وضعه على الأرض». ويمكن القول، تبعا لهذه الملاحظة ولتلك المتصلة بالشخصيات إن هناك رغبة واضحة في تقديم جانب من النص بخطة بينة التجريد. صحيح أننا نعرف مثلا أن إدريس ولد، وأنه تلميذ، وأنه صار يملك لعبة مدهشة، وأن نحدس مستواه الاجتماعي؛ إلا أننا لا نعرف بعد شيئا آخر عنه قادرا على أن يجسم في مخيلتنا ومخيلة الطفل خاصة، صورة هذا الابن الذي نقرأ عن بداية مغامرته مع الدمية

الغريبة. ولعل خطة التجريد تبرز أيضا حتى في جمل المقطوعة وطريقة تركيبها حيث لا يمكن العثور على كلام إنشائي أو على مجاز أو أوصاف كثيرة ومكثفة (اعتمدت في هذا الصدد صفة «غريبة» التي تكررت مرتين). وحتى طريقة الحوار، التي لم يعتمد فيها على علامتي التنصيص والعارضة؛ قد أدمجت في المساحة المكانية المخصصة للسرد حيث إن الناظر إلى العمود الذي تضمن المقطوعة قد لا يقدر أن يميز بسهولة وبسرعة الفسحة المخصصة للحوار.

تتركب المقطوعة من فقرتين متفاوتتي الطول. والفقرة الثانية رد فعل على الأولى؛ إذ بينما يحذر عباس ابنه على طريقة التحذير في الحكايات العجيبة، إذا بالابن في الفقرة الثانية يطمئن أباه بكلمات قليلة. والفقرتان معا لا تحيلان على ما هو خارق على «صعيد الفعل الممارس»؛ فالولد الآلي لعبة «تمشي» و«تتحرك» ببطارية، وليس في هذا أي غرابة أو عجب، لأن دمى كثيرة تباع في زماننا، قادرة أن «تفعل» أكثر من ذلك. إلا أن الخارق قد تم التلميح إليه «على صعيد الفعل المؤجل» عندما ذكر عباس لابنه أن اللعبة تحب التهام أوراق الكتب، وهو فعل لا يمكن عدّه اليوم أمرا عاديا.

2- <u>لعبة الولد الآلي تأكل أوراق ادريس</u>.

تبدأ المقطوعة الثانية بإشارة زمنية أيضا: «وذات يوم ...» جاءت مبهمة إذا قورنت بإشارة المقطوعة الأولى. وإلى جانب شخصيات إدريس وعباس والولد الآلي نتعرف إلى شخصيتين جديدتين: أم إدريس وأخوه الصغير، بينما تتوارى، بالمقابل شخصية الأب. ولا تحمل أي من الشخصيتين الجديدتين اسما، لذا قد يبدو من الطبيعي أن نتساءل لِم لم تُسم هنا شخصية الأم بينما سميت شخصية الأب في المقطوعة السالفة باسم صريح (عباس)؟.

يرتبط هذا الجزء من النص بسابقه حسب خطة التتابع. ففي آخر المقطوعة الأولى كان إدريس قد وعد أباه بألا يلعب بالولد الآلي إلا عندما ينتهي من حفظ دروسه، خوفا من أن يأكل «الولد» أوراقه. ومن المنطقي أن ننتظر بعد ذلك هل سيتقيد إدريس بتحذير أبيه أم لا: «...كان إدريس يرسم على أوراقه إذا به يسمع خطوات تقترب منه، وعندما رفع بصره نحوها، رأى الولد الآلي مقبلا إليه، وصاح إدريس: من فتح الصندرق على الولد الآلي...؟ وسمع أخاه الصغير يجيبه من الحجرة الأخرى: «أنا هنا ألعب معه.. » وفي هذه الأثناء كان الولد الآلي يمسك بالأوراق التي بين يدي إدريس، وبسرعة غريبة أخذ يأكلها...».

يتضح من هذا الاقتباس أن إدريس قد استمر ملتزما بالوعد الذي قيد به نفسه،

وأن الذي «أفسد» التحذير هو الأخ الصغير، وهو إفساد لم يكن منتظرا أن يصدر عنه لأن حضوره باعتباره شخصية قصصية لم يعلن عنه سابقا حتى يمكن استساغة دورها الفعال في تكسير صيغة السرد التي سبق لها أن انطلقت في خط أفقي ممتد. فالانكسار نتج إذن عن إقحام شخصية جديدة، وإسناد فعل جديد لم يتم التمهيد له.

والواقع أن هناك عنصرا شكليا ساعد في إبراز ذلك الانكسار: ويتعلق الأمر بحوار صريح بين شخصيتين إحداهما تسأل والأخرى تجيب. فقد جاء الحوار قصيرا ومختلفا عن ذاك الذي قرأناه في المقطوعة السالفة بين الأب (الذي حذر ولم يحاور) والابن (الذي طمأن وحاور)، إلا أن حوار المقطوعة الثانية لم يرد متجانسا في مظهره الشكلي. فسؤال إدريس المنتهي بعلامة استفهام لم يوضع بين علامتي تنصيص ولم ينجز خارج مساحة السرد، بينما أنجز داخل المساحة نفسها جواب الأخ الصغير وإن وضع بين علامتي تنصيص.

تتدخل الأم في نهاية المقطوعة وتنزع من الولد الآلي بطاريته فيكف عن أكل الورق وعن الحركة ذاتها. ونزع البطارية لا يعني جعل المتلقي قادرا على تفسير الخطاب الخارق بأن يعتبره فعلا «غريبا» قابلا للتعليل انطلاقا من لحظة واقعية راهنة. فالولد الآلي يفرض «عجبه» وهو في حركة (بتأثير البطارية)، لذا فإن التعامل معه من حيث هو ظاهرة خارقة يجب أن يتم من خلال تلك الوضعية وليس بعد أن تنزع منه البطارية. وقد أتاحت المقطوعة الثانية للفعل المؤجل السابق أن يتحول إلى فعل خارق على صعيد الممارسة. وهكذا لم يعد الولد الآلي مقتصرا الآن على المشي أو مطلق الحركة، بل إنه أضاف إلى المشي القدرة على معرفة الاتجاه: «رأى الولد الآلي مقبلا إليه»، والقدرة على «الانتزاع» و«المسك» وتمييز الورق عن غيره من المواد و«أكله»، وهي قدرات تظل غير طبيعية بالنسبة إلى شخصيات النص وقارئه أيضا، ولايمكن تفسيرها حتى إن اعتبرناها قدرات مرتبطة ببطارية. إذ ليس من المألوف في عالم الأطفال أن تقوم لعبة بكل هذه العمليات آليا وإن بلغت بيئات هؤلاء من التقدم العلمي درجة عالية. لكل ذلك، نكون في هذا النص إزاء خيال علمي عجيب لا يجد تفسيره المعقول على الأقل في الوقت الراهن.

3- <u>لعبة الولد الآلي تنقطع عن أكل أوراق ادريس.</u>

في المقطوعة الثالثة والأخيرة تتحقق خلوة بين إدريس -الذي يوضع اسمه هذه المرة بين قوسين- والولد الآلي. وفي هذا الجزء نتعرف إلى جانب جديد من أوجه عجب اللعبة وهو قدرتها على الكلام.

والواقع أن هذه الطاقة الجديدة لم ترد ضمن الأوصاف التي ميز بها الراوي الولد

الآلي في المقطوعتين السالفتين. مع ذلك، يجب التريث قليلا لكي نرى أن هذا التوجه الجديد مشروط بشرط صارم، وهو أن الولد لا يتكلم إلا عندما ينفرد بإدريس. وحقيقة هذه المقطوعة أنها تكاد تنسف مظاهر العجب السابقة لكي تعطي للخطاب بعدا موغلا في التعقيد: ذلك أن الولد الآلي الذي لم يكن قادرا في السابق على الحركة من دون بطارية، نراه الآن قادرا على الكلام من دون بطارية: «أرجوك ياعزيزي إدريس أن ترجع لي بطاريتي وأعدك بألا آكل أي ورقة بعد اليوم». وبذلك يتأكد «عجب » اللعبة ويصبح عجبا غير قابل للتفسير البتة -انطلاقا من معطيات واقعنا البشري- على الرغم من أنه عجب مشروط.

يعتمد الحوار في المقطوعة الأخيرة على خطة دمجه ضمن المساحة السردية. كما أنه يستمر حوارا جزئيا لا يتعدى تدخلا واحدا من كلا الطرفين الولد الآلي وإدريس (الصيغة نفسها اعتمدت في حوار إدريس مع أبيه من ناحية، ومع أخيه من ناحية أخرى). وإذا كان التدخلان قد أنجزا بعلامات تنصيص، فإن تدخل إدريس الذي اتخذ صيغة سؤال: « ماذا بك أيها الولد(؟) » لم ينته بعلامة استفهام. وقد انتهى هذا الحوار إلى اتفاق يعيد إدريس بموجبه للولد بطاريته على أساس أن يلتزم بالكف عن أكل الورق.

لا يتجاوز حجم المقطوعة عمودا واحدا، وهي بذلك تواكب تقريبا، حجم المقطوعتين السالفتين، إلا أنها تختلف عنهما في تضمنها الإشارة الزمنية قبيل خاتمتها بينما عثرنا عليها سابقا في بداية كل من المقطوعتين. وارتباط هذا الجزء من النص بسابقه هو ارتباط تضام نظرا لأن البعد العجيب الذي لمحت إليه المقطوعة الأولى (أكل الورق) قد حلت عقدته من دون أن تفسر في المقطوعة الثانية (نزع البطارية يعني الكف عن أكل الورق). إلا أن المقطوعة الأخيرة أوقفتنا على مظهر إضافي من مظاهر عجب هذا الولد، ثم فرضت على النص حلا يساير منطق تلك المقطوعة وليس منطق النص في عمومه. وكل هذه السمات كفيلة كي تثبت أن هذا الجزء من الممكن قراءته في استقلال عن الجزأين السالفين.

لا نعثر في المقطوعة الأخيرة على أية إشارة مكانية، فخلوة إدريس بالولد الآلي ليست مرتبطة بأي موضع. كما لا نعثر فيها على نعوت زائدة أو مترادفات أو تراكم في الصور أو تمطيط في الجملة، وبذلك يمتد تجريد الأسلوب عبر النص كله.

وإذا كانت هذه المقطوعة قد خلت من ذكر ثنائي للفظة لها صلة بـ«الغرابة» التي ذكرت في المقطوعتين السالفتين فقد اشتملت مع ذلك على فعل «تعجب» يحيل

بدوره على الخطاب الخارق. من جانب آخر، ضمت المقطوعة فعل «اندهش» مرة واحدة تماما كما حدث في الجزأين السابقين. وبذلك يمكن القول إن هناك رغبة ظاهرية لتوزيع الألفاظ ذات الصلة بالدلالة الخارقة على المقطوعات الثلاث بدرجة شبه موزونة تنتهي بأن ينسخ «العجب» «الغرابة» في الجزء الأخير:

المقطوعة الأولى	المقطوعة الثانية	للقطوعة الثالثة
– غريبة	– غريبة	– تعجب
– غريبة	– الغريب	– اندهش
– اندهش	– اندهش	

هذا وقد أثبت الراوي من خلال انفراد إدريس بالولد الآلي أنه قادر على أن يعلم ما لا تعلمه معظم الشخصيات، وبذلك تجاوز قدرته على المتابعة المحدودة التي ميزته إلى الآن.

من كل ما سبق يتضح أن النص في مجموعه يضم عقدتين: واحدة تتصل بـ(أكل الورق) وأخرى بـ(الكلام). وقد ذكرنا آنفا أن المقطوعة الأخيرة يمكن أن تمثل نواة حكائية مستقلة، ومع ذلك فانعدام الاستطراد في العبارة لا يترك للقارئ الطفل الفرصة الكبيرة كي يتيه بعيدا بين «عقدتين» كما يحدث عادة في الحكايات العجيبة التقليدية التي هي من قبيل ألف ليلة وليلة. وعلى كل، فالعقدتان قابلتان للانتماء بتفاوت إلى الخطاب الخارق.

يعتبر محمد إبراهيم بوعلو أن مجلة «أزهار» التي ورد فيها نص «الولد الآلي» تتوجه إلى جمهور من الأطفال تتراوح أعمارهم بين 5 و 11 سنة[17]. هذا يعني أن مواد المجلة تمس فئات الأطفال المنتمين إلى مراحل الطفولة الثلاث (المبكرة والمتوسطة والمتأخرة). وبدهي أن هذا النص لا يمكن أن يكون مفهوما إن هو تلي على أطفال المرحلة المبكرة نظرا لمحدودية خيالهم وارتباطه أساسا بعناصر البيئة الضيقة المحسوسة. وحتى أطفال المرحلة المتوسطة (من 6 إلى 8 سنوات) الذين هم في بداية سلم القراءة والكتابة، والذين هم في الطورالذي أسميناه في الباب الأول من هذا البحث بطور الخيال؛لن يكون في مقدرتهم الإدراك الدقيق

(17) – إبراهيم الخطيب، تقرير حول أدب الأطفال في المغرب، ص 403.

لخفايا الولد الآلي لأن مصطلحي «الآلي» و«البطارية» لا يوظفان عادة في بيئة الطفل المغربي توظيفا عمليا وفنيا من خلال القصة والمسرحية والمسلسل التليفزيوني بالدرجة التي قد تتيح له ربط الدال بالمدلول بالوضوح الضروري لتحقيق غاية الإدراك بله غاية المتعة. فـ« الآلية » مفهوم مجرد بدرجة عالية، وحتى يستطيع طفل المرحلة المتوسطة تمثل جانب من ذلك المفهوم عليه أن يكون قد سمعه أو قرأ عنه مرات عديدة وهو مرتبط ارتباطا ماديا بألعاب متداولة في محيط الطفل، وليس من خلال لعبة عجيبة تتحرك ببطارية لا يحلم بها معظم الأطفال عندنا.

كل هذا يجعلنا نعاود النظر في النص من خلال ارتباطه بمرحلة الطفولة المتأخرة الممتدة من السنة التاسعة إلى السنة الثانية عشرة أو ما فوقها بقليل. وهنا سنفاجأ بأن مصطلحي «آلي» و«بطارية» اللذين تقوم عليهما الدلالة الأساس للنص، غير واردين في معجم «الرصيد اللغوي الوظيفي» الذي تغطي مفرداته كل مراحل سن أطفال المغرب العربي المتمدرسين في الابتدائي. وبدهي أن هؤلاء سيتمكنون من فهم معاني النص القريبة فهما سطحيا مقيدا بالأمثلة والتصورات التي يحيلهم عليها وسطهم الاجتماعي. وفي أحسن الحالات ستجدهم يربطون البطارية بمحرك السيارة أو بالمذياع الآلي، إلا أن قلة قليلة منهم ستضع يدها على الدلالة المقصودة، إن كانت تتوفرعلى خبرة سابقة اكتسبتها من خلال شروح قدمت إليها من قبل راشد خلال متابعة مسلسل تليفزيوني يضم بين شخصياته إنسانا آلياROBOT. ومثل هذه الفرصة نادرة بين الطفولة المغربية التي تحدثنا عن جانب من وضعيتها في مكان سابق.

يكثر محمد بوعلو في إنتاجه القصصي الموجه للأطفال من الاعتماد على مختلف مظاهر الخطاب الخارق. ولقد لاحظنا في هذا النص أن جانبا منه يمكن نسبته إلى العجب الأداتي المنتمي إلى ما يسمى بعلم الخيال، أي إلى ذلك النوع من الأدب المعتمد على بعض المقولات العلمية الخاطئة -راهنا. ويمكن أن نتذكر في هذا الصدد أن مبارك ربيع سبق أن ألح على ضرورة توجيه أدب الأطفال وجهة علمية نستعيض فيها بالفائدة التقنية بدلا من غاية المتعة. ولا يمكن القول إن نص «الولد الآلي» يطمح إلى ترسيخ مثل تلك الفائدة التقنية، ولكن مع ذلك يسهل ملاحظة أنه ينهض على جانب منها وإن بخطة خيالية غير حقيقية. وقد لاحظنا إلى الآن أن الطفل -انطلاقا مما هو سائد- ليس في مقدرته استيعاب المعطى التقني استيعابا كافيا انطلاقا من نص قصصي، على الرغم من أن ذلك المعطى ليس موغلا في التقنية، وأنه يمكن أن يستوعب بوضوح لا بأس به إذا كان القارئ الذي يوجه إليه هو الطفل الغربي مثلا. ويعني كل هذا أن ما هو «تقني عجيب» لا يمكن إبلاغه الطفل إبلاغا

واضحا ما لم تراع بدقة الإمكانيات المتنوعة المتاحة في وسطه الاجتماعي.

ولا شك في أن السؤال الذي قد يعرض نفسه الآن هو: لماذا يكون في استطاعة الطفل المغربي في مرحلته المتأخرة أن يفهم نصا عجيبا كـ«سندريلا» من دون أن يكون في مقدرته أن يستوعب الاستيعاب الدقيق نصا مغربيا عجيبا كـ«الولد الآلي»؟. ولعل المفارقة التي يخفيها الجواب عن هذا السؤال هي أن الطفل في المثال الأول لا «يفهم»ولكنه يتلقى «انطباعا» غامضا ومؤثرا يخرج به من مجموع الأحداث المتشابكة التي رتبها السارد تبعا لمنطق الحكاية العجيبة.

أما في المثال الثاني فإن على الطفل أن «يفهم» وألا يكتفي بـ«الانطباع» نظرا لأن الخطاب العجيب يقترح عليه بعدا «تقنيا مستقبليا»، أي يطالبه بأن «يتذوق» من خلال «الفهم» بينما الطفل المغربي لا يملك الشروط الضرورية لهاتين العمليتين. من هنا لا نعتقد أن غاية الإمتاع ستتحقق بالدرجة المطلوبة.

يخلو النص من رسوم مصاحبة، وقد كان لهذا الخلو تأثير سلبي نظرا لاحتياج مادة الخطاب إلى توضيحات ضرورية، وليس تكميلية، تنجز بواسطة رسوم مشخصة لبعض مواقف آلية «الولد الآلي». والغريب أن محمد بوعلو يؤمن بأهمية الرسوم المصاحبة لنصوص الحكايات، وهو «يعتقد أن الرسم لا يقوم بوظيفة «تزيين» وإنما يكمل الإدراك العام للنص»[18].

يصلح هذا النص لأطفال المرحلة المتأخرة الذين تجاوزوا سن الثانية عشرة. ومما يؤكد هذا الاستنتاج ما ذكره لنا بوعلو في لقاء شخصي من أن تحديد جمهور قراء «أزهار» بالسن الواقعة بين 5 و11سنة إنما يتعلق بالمسابقات والألغاز وألعاب الذكاء وليس بالقصص. مع ذلك فالاستمتاع المطلوب بقصة «الولد الآلي» يقتضي من الطفل توفره على «الإمكانيات» التي يحيل عليها التصور العام للنص.

* <u>القمر المعلق: مصطفى رسام</u>.

بصورة مباشرة، يحيل عنوان هذا الكتيب إلى جنس الحكايات العجيبة. وبدهي أن مثل هذه الإحالة المباشرة سوف تنعكس على مخيلة القارئ الطفل في شكل انطباع يتعذر معه إدراك الجنس القصصي إدراكا كافيا. ومع ذلك فالطفل، خاصة في مرحلته المتأخرة، لابد أن يحدس جانبا من «عجب» الخطاب الخارق الذي يحيل عليه العنوان المذكور.

تحت عنوان الغلاف الأمامي رسمت ثلاث أشجار كل منها يتركب من جذع

---

18) - نفسه، ص 403.

وغصنين وبعض الوريقات الخضراء. وقد رسم وراء غصن إحدى تلك الأشجار قمر أبيض بطريقة توحي بتعليقه.

نفتح الكتيب ونشرع في قراءة متنه فتثير انتباهنا حروفه المكتوبة بخط يدوي، مشكولة بشكل جزئي معتمد على خطة ضبط الحروف التي لا تتبع بمد وإهمال ضبط غيرها. وفي حالات نادرة جدا تضبط حتى الحروف المتبوعة بمد[19].

يبدأ النص بتمهيد موجز، ثم تنتظم وحداته في المقطوعتين الكبيرتين الآتيتين:

1- الملك يستشير أعوانه بشأن مرض الأميرة (ص : 3 - 13).

2- منشط الملك يشفي الأميرة (ص : 13 - 20).

«هذه القصة العجيبة حدثت في أيام مضت حيث كانت أميرة صغيرة عمرها لا يزيد على عشر سنوات، قد أصابها مرض جعلها تلازم الفراش»[20].

بهذه الكلمات التمهيدية القليلة يبدأ النص، وهي كلمات يفترض أنها ستزود القارئ الطفل بمعلومات كافية من شأنها أن تساعده على الشروع الواضح في القراءة، ثم الاستمرار فيها بشوق. فمن ناحية، هناك محاولة لتحديد زمن الأحداث، والشخصية الرئيسة التي ستتمحور حولها الأحداث، ثم عمر تلك الشخصية، ومن ناحية أخرى هناك الإشارة إلى الدافع المحرك للأحداث ذاتها (مرض الأميرة). وقد تكون عبارة «القصة العجيبة» الواردة في التمهيد موجهة إلى القارئ الطفل وإلى ناقد النص في وقت واحد. وهي بالنسبة إلى الأول تعني طبع النص بتلك السمات التي تهيمن عادة في الحكايات العجيبة حيث الغموض والتناقض واللامنطق، مما يعطي للطفل تأثير ساحرا وانطباعا خلابا. أما بالنسبة إلى الثاني فقد تعني العبارة تحديد الجنس الحكائي الذي ينتمي إليه الخطاب الخارق للنص. والمعنيان معا لا يمكن إثباتهما أو نفيهما إلا بعد تجاوز معلومات التمهيد واقتناص معلومات أخرى أثناء القراءة السياقية للنص.

1- <u>الملك يستشير أعوانه بشأن مرض الأميرة</u>.

في المقطوعة الأولى يستشير الملك مجموعة من أعوانه في شأن مرض ابنته الأميرة. وأول المستشارين هو الطبيب الذي فحص الأميرة وتأكد من أن مرضها شديد. وبعد الفحص طلب منه الملك أن يعالج ابنته لكي يعطيه كل ما يطلبه. إلا أنه

---

(19) - القمر المعلق، شوسبريس، الدار البيضاء، (د.ت)، سلسلة (كان يا ما كان) (15)، ص 12.

(20) - نفسه، ص 3.

قبل أن يسمع أي جواب من الطبيب -وفي هذا إهدار واضح لجمالية سردية- يلتفت إلى ابنته ويسألها أن تطلب ما تريده حتى يلبي طلبها فتجيبه: «... إني أريد القمر، سأشفى من مرضي إن أعطيتموني القمر [»][21] .

ابتداء من هذه المرحلة من النص يبدأ الخطاب الخارق في التبلور. فتحديد طبيعة المرض، هو في الواقع تحديد جزئي لطبيعة الخطاب. ومع ذلك لا تنقشع سحب الإبهام بصورة تامة ضمن الاستشارة الثانية التي يكون محورها هذه المرة كبير وزراء الملك. وتجري الاستشارة في قالب حواري يشتمل على تدخل واحد لكل من الشخصيتين من دون أن يخضع لقاعدة محددة في استعمال علامات تنصيص، إضافة إلى عدم اعتماده على العارضة في بداية التدخل. والمهم أن كبير الوزراء يجيب في مقطع طويل بأنه لا يستطيع أن يحضر القمر للأميرة لأنه «يبعد بحوالي خمسين ألف كيلومتر، وهو أكبر من البيت الذي تقيم فيه الأميرة»[22] .

في الاستشارة الثالثة يعتذر الساحر بتدخل حواري وحيد مبدوء بعلامة تنصيص وغير مختوم بها، ويقول: «إنه لا يوجد أحد يستطيع أن يحمل القمر إلى هنا. إنه يبعد بمائتي ألف كيلومتر من هنا وهو أكبر من القصر»[23] . أما في الاستشارة الرابعة يكون منشط الملك هو الوحيد الذي يقبل أن يقدم له مساعدة من خلال حوار تتفاوت تدخلاته (اثنان من المنشط وواحد من الملك) ولا يخضع لكتابة شكلية منظمة (تجاوز علامة الاستفهام[24]/ تجاوز علامة التنصيص[25]/ تجاوز العارضة)[26] .

إن قبول المنشط تقديم المساعدة -«سأذهب أطلب القمر»-يعني أننا نلتقي بأول رد فعل إيجابي بعد سلبية ثلاثية الأركان. واعتماد النسق الثلاثي في تقديم الحدث يرد بكثرة في الحكايات العجيبة، كما أشرنا إلى ذلك غير ما مرة. كما أن شعور البطل بالاحتياج -الأميرة تحتاج إلى القمر- هو وحدة وظيفية مهمة في جل حكايات ذلك الجنس القصصي. والاحتياج الذي أعلن عنه في المقطوعة بكلمات صريحة -«إني أريد القمر»-سيظل فعلا مؤجلا ومهيمنا على كل الأجزاء الآتية من النص، أي في حالة غياب. بينما تَثْبُت الأفعال الأخرى التي ستفضي إليه، في حالة حضور.

---

(21) - نفسه، ص 5.

(22) - نفسه، ص 7.

(23) - نفسه، ص 10.

(24) - نفسه، ص 11.

(25) - نفسه، ص 12-13.

(26) - نفسه، ص 11-13.

ولعل الصورة المختزلة الآتية أن تساعد في ضبط أفعال الشخصيات في المقطوعة:

الشخصيات	السؤال	الجواب
الأميرة	تطلب القمر من الملك	مؤجل
الملك	تطلب القمر من الطبيب	لا يجيب
الملك	تطلب القمر من كبير الوزراء	يعجز
الملك	تطلب القمر من الساحر	يعجز
الملك	تطلب القمر من المنشط	يقبل

أما الشخصيات في حد ذاتها فالمقطوعة لا تخرج كثيرا عن خطة الحكاية العجيبة في تعريف القارئ بها، فهي تتحاشى في ذلك من الاستبطان النفسي، وتركز في المقابل على السمات الخارجية والعاطفية لتحديد ملامح الشخصية بانطباعية سريعة. فالأميرة تميز من خلال مظاهر خارجية (الأميرة = بنت/عشر سنوات/مريضة)، كما تميز من خلال الإلحاح على هوسها الداخلي من دون استبطان الحاجة إلى القمر). والملك يعرف من خلال علاقته بأعوانه (علاقة مهنية) وعلاقته بابنته (علاقة عاطفية). أما الأعوان فيعرفون إما بمصطلحات لها صلة بالمهنة (الطبيب=ميزان الحرارة/الفحص/المرض الشديد) أو بعلاقتهم بشخصية الملك (كبير الوزراء=أدى خدمة ثمينة للملك) أو من خلال علاقتهم بشخصية الملك مع اعتماد المظهر الخارجي (الساحر الكبير=خدمة عجيبة وغريبة للملك +الساحر رجل ضعيف/صغير جدا/يحمل على رأسه قبعة حمراء طويلة ومزخرفة بنجوم) أو من خلال علاقتهم بالملك مع اعتماد الإشارة إلى المهنة (المنشط =هو المنشط الوحيد للملك +هو صاحب الكوميديا والألعاب). وتبعا لمجموع هذه الإشارات يمكن القول إن مستويات العلاقات بين الشخصيات لا تتراتب فيما بينها انطلاقا من خطة عمل موحدة. فاختلاف الطبائع وتشابك العلاقات وتعدد السمات المميزة يؤدي إلى تحقيق انطباع التنوع الذي يسود المقطوعة الممتدة عبر عشر صفحات من هذا الكتيب. وهذا التنوع المكتوب يكاد يوازيه تنوع منتظم على صعيد الرسوم الملونة المصاحبة للفقرات. فبعد تجاوز صفحة التمهيد، تبدأ عملية تقديم رسم واحد في حجم نصف صفحة بطريقة منتظمة، بحيث يوجد رسم بين كل صفحتين من مجموع الصفحات الآتية: (5-4) (6-7) (8-9) (10-11) (12-13). وهذا يعني أننا كلما قلبنا ورقة من ورقات المقطوعة عثرنا على رسم. وهناك اجتهاد واضح في تلوين الرسوم بألوان

دافئة ونظيفة، وفي أن يناسب كل رسم المشهد القصصي الذي يمثله. وكانت شخصية الملك حاضرة في جميع رسوم المقطوعة باستثناء الرسم الأخير الذي يجسم شخصية البهلوان. ومع ذلك الاجتهاد، لم تأت رسوما دقيقة خاصة فيما يتصل بضبط حركة اليدين وملامح الوجوه.

تقوم المقطوعة الأولى على اضطراب حركي واضح يبرز بجلاء بعد هدوء التمهيد مباشرة. ومنذ تلك اللحظة تنطلق الجمل متتالية وراء بعضها بسرعة بادية، معتمدة أساسا على أفعال الماضي والمضارعة. كما وظفت بدرجة لافتة واو العطف رابطا يجمع في أغلب الحالات بين فقرة وفقرة، إضافة إلى حرف السين لرصد جوانب من رد الفعل المشار إليه سابقا: «سأعطيك كل ما تطلبه أيها الطبيب، على أن تقوم بعلاج ابنتي»[27]. «سأقدم لك كل ما تطلبينه»[28]. «سأشفى من مرضي...»[29]. «الأميرة ستشفى»[30]. وإذا جاز اختزال الاضطراب المهيمن على المقطوعة أمكن القول إن كل الحركة الممتدة خلالها لم تكن تتجاوز الثنائية الآتية: فقد كان هناك طلب (الأميرة) الذي قوبل بعجز (الملك/الطبيب/كبير الوزراء/الساحر)، ثم كان هناك تكرار للطلب نفسه (الملك) الذي كان رد الفعل عليه في هذه المرة هو القبول (المنشط). ولعل هذه خطة الثنائية هي الهيكل الأساس الذي اعتمدت عليه بنية المقطوعة كلها، وهي خطة ترتبط، من جانب آخر، بأوجه الغرابة التي جعلت النص يقوم صراحة على خطاب خارق. فالأميرة عندما تعلن طلبها الغريب تكون مدفوعة إلى ذلك بشدة مرضها (=تعطيل جزئي لعمل العقل)، والملك عندما يتبنى الطلب ويبحث عمن يلبيه يكون مدفوعا هو الآخر بعاطفة أبوة (= تعطيل جزئي لعمل العقل)، معنى هذا أن التفسير العقلي الواقعي للطلب الغريب -إحضار القمر- كان يجب أن يصدر من الطرف الآخر (كبير الوزراء/الساحر/المنشط). وعند فحص طبيعة التفسير الصادر عن هؤلاء نلفيه تفسيرا يخضع لعناصر علمية: (كبير الوزراء =القمر يبعد بحوالي خمسين ألف كيلومتر +القمر أكبر من البيت الذي تقيم فيه الأميرة). (الساحر =القمر يبعد بمائتي ألف كيلومتر +القمر أكبر من القصر). (المنشط =إن هؤلاء الناس يمكن أن يكون كلامهم على حق). إزاء هذه الحقائق التعليلية؛ فإن ما

---

(27) - نفسه، ص 4.

(28) - نفسه، ص 4.

(29) - نفسه، ص 5.

(30) - نفسه، ص 6.

يجب الجزم به إلى الآن، هو أن الخطاب قد بدأ يتجه بالقارئ اتجاها قويا نحو المنحى الغريب المفسر في الوقت الذي ابتعد عن عالم الحكاية العجيبة الرافض عادة لكل تفسير منطقي للخوارق.

بقي أن نضيف أن القارئ الطفل سيشعر حتما بالحيرة عندما يلاحظ أن عنصرا تفسيريا واحدا يعبر عنه بصيغة متناقضة: فالساحر يقول إن القمر يبعد بمائتي ألف كيلومتر من هنا[31]، لكن الملك عندما يعيد هذا القول على مسمع المنشط في مكان آخر من المقطوعة يذكر له بأن الساحر قد قال إن القمر يبعد بمائة ألف كيلومتر[32]!!.

2- **منشط الملك يشفي الأميرة.**

وترتبط المقطوعة الثانية مع سابقتها بواسطة خطة التتابع. ذلك أن قبول المنشط لطلب الملك يجعل القارئ في وضعية انتظار لما سيتلو القبول من مجريات ستمتد عبر سبع صفحات.

في هذا الجزء تختصر الشخصيات الفاعلة في ثلاث: الملك والمنشط والأميرة، بينما يشار إشارة عابرة إلى شخصية «الصائغ»[33]. ونقصد بالفاعلية الحضور المكثف للشخصيات خاصة المنشط والأميرة، بينما يستمر الملك في تمثيل دور الأب العاطفي الخائف على مصير ابنته. وفي أول لقاء بين المنشط والأميرة، يفسح السرد المجال للحوار حتى يمتد -بدلا من التدخلات المحدودة- متخذا صيغتي السؤال والجواب المنجزين في معظم الحالات بين علامات تعجب. ويمثل المنشط (البهلواني) دور السائل والأميرة دور المجيبة، بينما يوزع الراوي الدورين بانتظام ويتدخل مرة واحدة ليضفي على الحوار مسحة مسرحية: «ولما رأت الأميرة منشط الملك ابتسمت ولكن وجهها كان شاحبا، وصوتها لم يكن إلا همسا. وقالت الأميرة...»[34].

وتفلح أسئلة المنشط في استنباط الصور الآتية للقمر الذي تريده الأميرة: «إنه لا يكبر إبهامي. إنني لما أقف أمامه أغطيه بأصبعي»[35]. «إنه يوجد تقريبا فوق

---

(31) - نفسه، ص 10.

(32) - نفسه، ص 12.

(33) - نفسه، ص 16.

(34) - نفسه، ص 13-14. والملاحظ أن لفظة «صوتها» وردت مضمومة التاء، والصحيح فتحها على أساس العطف.

(35) - نفسه، ص 3.

الشجرة التي تراها أمام نافذتي، وكثيرا ما يبقى معلقا على الأغصان»[36]. «إنه من الذهب»[37]. ويعد المنشط الأميرة بأنه سيحمل لها القمر الذي تريد. وعلى التو يقصد صائغ القصر ويطلب منه أن يصنع له قمرا بالأوصاف نفسها التي حددتها الأميرة. بعد ذلك يعلق المنشط القمر في عنقه بسلسلة ذهبية ويدخل على الأميرة التي ستشعر منذ تلك اللحظة بالفرح والبهجة والسرور.

إلا أن الخوف يعاود الملك عندما يرى القمر الحقيقي يضيء في السماء، فيستنجد مرة أخرى المنشط الذي يخبره بأنه من الصعب إخفاء ذلك القمر. مع ذلك يذهب إلى الأميرة ويواجهها بالسؤال الآتي: «قولي لي أيتها الأميرة، كيف تفسرين أن القمر يضيء في السماء بينما هو معلق في عنقك (؟)». فتجيبه بالصيغة التفسيرية الآتية: «إن هذا أمر بسيط جدا، إنني لما أفقد سنا من أسناني فإنها تعوض بواحدة أخرى، وأن البستاني لما يقطع زهرة من الأزهار فإن مكانها تنبت فيه زهرة أخرى، وأن القمر مثله مثل هذه الأشياء(»)[38]. بهذا الجواب المنطقي تثبت الأميرة شفاءها فتنام.

والملاحظ أن الحوار يمثل الحجر الأساس في المقطوعة، لذا فكل بحث عن الحركة السائدة فيها، ينبغي أن يمر عبر معاينة طبيعة ذلك الحوار. وقد سبق القول إن الكلام المتبادل بين المنشط والأميرة كان في بداية المقطوعة ممتدا، بينما عادت في نصفها الثاني التدخلات المحدودة للهيمنة (حوار الملك مع المنشط، ثم حوار المنشط مع الأميرة الذي يسبق خاتمة النص). ومرة أخرى نجد رد الفعل المؤجل في وضعية تأجيل مستمر على الرغم من أن النص على وشك الانتهاء: «سأذهب أطلب القمر»[39]. «ستحمل إلي القمر»[40]. «سأتسلق الشجرة..وسأحمله إليك»[41]. «إن القمر سيضيء...وستعلم الأميرة»[42]. «سأذهب أسأل رأيها»[43].

وعلى هامش الحديث عن الحركة يلاحظ أن الزيادة المقحمة على صعيد المجاز أو المترادفات أو الاستطراد لا تتحقق في المقطوعة إلا في حالات نادرة جدا.

---

(36) - نفسه، ص 15.

(37) - نفسه، ص 15.

(38) - نفسه، ص 19.

(39) - نفسه، ص 13.

(40) - نفسه، ص 14.

(41) - نفسه، ص 15.

(42) - نفسه، ص 17.

(43) - نفسه، ص 18.

صحيح أن هناك مفارقة بين قمر حقيقي وآخر وهمي كما سنرى بعد قليل، ولكن المفارقة تعتبر لصيقة بالبنية الأساس للمقطوعة، بل للنص كله، لذا لا يمكن اعتبارها من قبيل المجاز الإضافي.

من جانب آخر، يقل الإحساس بالزمن في المقطوعة. وهو في عمومه مندمج في تدخلات الشخصيات من دون أن يتخذ سمتا متدرجا. فالمنشط يقول إنه سيتسلق الشجرة في هذا المساء[44]، بعد ذلك يورد الراوي إشارة زمنية غير موالية للإشارة السابقة. «وفي الغد...»[45] ثم يرجعنا إلى «تلك الليلة»[46] التي لا تحيل في الواقع على أية ليلة.

وأقل من الإحساس بالزمن، الإحساس بالمكان. فاعتماد المقطوعة على مشاهد حوارية عديدة، لم يصحب بوقوف عند أماكن تلك المشاهد والعناية الوصفية بتفاصيلها المعبرة. إن التركيز الأساس في هذا الجزء إنما ينصب على القمر، أو بتعبير أدق على القمر المعلق في الشجرة.

وضآلة الإحساس بالفضاء ترتبط أيضا بضآلة الإحساس بحل العقدة. فبعدما شفيت الأميرة، وظهر من جديد خوف الملك على إثر ظهور القمر الحقيقي؛ طفا على سطح المقطوعة توتر خفيف لم يستمر طويلا لأن الأميرة أكدت من جديد شفاءها، وبذلك لم يعد لخوف الملك مبرر.

لنحاول الآن فحص بُعد الغرابة المعتمد في المقطوعة وفي النص كله. فمنشط الملك استطاع أن يشفي الأميرة عن طريق «تجسيم» القمر -الذي تتطلع إليه- في قرص ذهبي صغير. وقد لاحظ، من خلال الاسئلة، أن القمر الذي تطلبه الأميرة يوجد معلقا بين أغصان الشجرة. معنى هذا أنه من المحتمل جدا أن يكون قمر الأميرة فاكهة مستديرة (برتقالة مثلا أو ليمونة)، لكن الراوي لا يوظف بتاتا أي اسم يدل على الفاكهة التي قد يراها المريض الشديد المرض في شكل قمر. إلا أن أسئلة المنشط وأجوبة الأميرة تتقاطعان عند الدلالة الآتية: إن القمر الذي تريده الأميرة هو برتقالة أو ليمونة أو فاكهة أخرى صفراء مستديرة (بدليل وجوده في الحديقة وتعلقه في الشجرة واستدارته وصغر حجمه وذهبية لونه). ومما يثبت هذه الدلالة أن

(44) - نفسه، ص 15.

(45) - نفسه، ص 16.

(46) - نفسه، ص 17.

الأميرة لم تتراجع في العلاج الذي قدمه المنشط حتى بعد طلوع القمر الحقيقي، ثم كيف سعت لتبرير الموقف الجديد -بدلا من المنشط- تبريرا منطقيا. ومع هذا فالتبرير لايزال في حاجة الى تبسيط: إن المنشط يوقن -وكذلك الملك- بأن هناك قمرين، قمرا معلقا في عنق الأميرة، وآخر يتوسط السماء. وتبرير الأميرة يشير إلى الدلالة الآتية: عندما يطلع قمر جديد يختفي القمر القديم تماما كما تنمو زهرة في مكان زهرة. وتثبت هذه الدلالة أننا إزاء قمر واحد فقط. وما دامت الأميرة قد تيقنت بأن القمر الخارجي قد حمل إليها وانتهى أمره، فإن القمر الحقيقي عندها هو ذاك المعلق في عنقها، أي القمر المزيف (عند الآخرين). وقد وصلت الأميرة إلى هذه النتيجة بعد عملية منطقية مريضة، وفي هذا دليل على أن شفاءها قد تم بصورة غريبة حقا.

تجعلنا هذه النهاية نستحضر البناء العام للنص لنربطه جزئيا بالمتلقي المفترض، أي الطفل المغربي بالدرجة الأولى. ونبدأ بالقول إن غرابة النص تطمح إلى أن تكون غرابة مفسّرة. إن الراوي لا يريد تقديم أي موقف جديد من دون تفسير. وإلى الآن رصدنا نوعين من التفسيرات، واحدا يضطلع به الأعوان، خاصة كبير الوزراء والساحر، وتفسيرا ثانيا لا يريد أن يكون علميا على الإطلاق، يقوم به المنشط (الذي لا يرفض في الواقع التفسير الأول) مسايرا فيه منطق الأميرة المريض.

بدهي أن مثل هذه الرغبة التفسيرية هي من بين غايات الخطاب التلقيني. أما إذا كانت الغاية الحقيقية التي على كل قصة موجهة للأطفال أن تسعى إلى تحقيقها أولا وقبل كل شيء هي الامتاع، فإن المستوى الغائي الثاني -أي مستوى الفائدة- كلما كان قريبا من عالم الطفل ومعطيات بيئته ومدركاته العقلية، كلما كان مستوى مرغوبا فيه لتزكية المتعة المرجوة. إلا أن ما لاحظناه في المحاولة التفسيرية الثانية كان ارتكازا واضحا على الوهم لتجاوز الحقيقة بدرجة تقرب القارىء الطفل من باب الحقيقة من دون أن تساعده على ولوجها. وحبذا لو كان النص كله قائما على بناء وهمي كشأن الحكايات العجيبة، من دون أن يحاول تعليل البعد الخارق بتفسير ينتشل الطفل من ناحية من عالم الوهم اللامنطقي لكي يدفعه، من ناحية أخرى، إلى عالم ثان ينهض منطقه على عنصر مزيف. ومثل الوهم هنا كمثل الوهم في الحكاية القديمة التي يوهم فيها الطبيب الأمير البدين بأنه سيموت بعد مدة زمنية محدودة، فيكون الخوف من تحقق الوهم سببا في الشفاء من البدانة، وبهذا الوهم الرهيب يصبح رجلا طبيعيا.

كل هذا يجعلنا ننتهي إلى أن الخطاب الخارق لا يفضي في النص إلى حل قادر على احترام شروط النمو العقلي للطفل المغربي. ولعل مراجعة جزئية للفصل الذي عقدناه لتحديد الوضعية العامة لذلك الطفل، كفيلة بأن تجعلنانتحفظ تجاه القصص التي تحاول أن تغرس في مداركه القيم المقلوبة والحلول الغيبية، وتعمل على تلقينه سبل الوصول إلى الحقيقة بأساليب غير مناسبة.

ينتمي هذا النص إلى الجنس القصصي ذي الغرابة المفسّرة، وهو لا يخلو من متعة قادرة على شد طفل المرحلة المتأخرة. إلا أن التحفظ الذي بسطناه أعلاه يجعلنا نقيد المتعة ونشرطها حين نوصي أطفال تلك المرحلة بقراءته.

الفصـل الرابـع

الخطاب التاريخي

نقصد بالخطاب التاريخي في قصص الأطفال الخطة الأسلوبية التي من الممكن اعتمادها في إبلاغ الصغار محورا أو أكثر من الموضوع التاريخي. والمعروف أن محور التاريخ قد يكون حادثة أو سيرة بطل. وقد تتعدد حالات هذه الحادثة وتتخذ صيغا متفاوتة بين قطبي الحقيقة والخيال. والأمر نفسه يحدث مع سير الأبطال وتراجمهم. وكل خطة تطمح إلى تقديم التاريخ للأطفال لا بد أن تراعي -إضافة إلى الشروط القصصية والعمرية المرصودة في الباب الأول من هذا البحث- المرتكزات الأساس الآتية:

أ- يرتبط التاريخ بالزمن، ومفهوم الزمن بالنسبة إلى الأطفال غامض.

ب- يرتبط التاريخ بالمكان، ومع أن مفهوم المكان أكثر وضوحا من الزمن لدى الطفل، إلا أن هذا البعد يظل بدوره غير واضح.

ج- يجد الأطفال صعوبة بالغة في إدراك مفهوم حركة التاريخ.

د- إن وقائع التاريخ وحوادثه لا تقع تحت خبرات الطفل مباشرة.

هـ- إن الوقائع والحوادث تتميز بتشعبها[1].

ولاستيعاب هذه المرتكزات بغية تجاوزها؛ حددت الدكتورة ليلى الدباغ مجموعة من العناصر التي يجب أن تتوفر في القصة المعتمدة على التاريخ ذكرت منها:

1- ضرورة استناد قصة الطفل إلى نواة تاريخية حقيقية.

2- أن يعمل الكاتب على تحليل تلك النواة إلى الأفكار الرئيسة والشخصيات التي يراد تحريكها.

3- أن يحدد الكاتب قبل صياغة القصة الصور التي يمكنه بها تقريب تلك الأفكار إلى الأطفال.

4- بدء القصة القصيرة بالتمهيد.

---

(1) - هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، ص173-174.

5- تحديد الإطارين الزماني والمكاني لموضوع القصة.

6- تقريب مفهوم البعد الزماني إلى ذهن الطفل عن طريق ربطه بعمُر الطفل نفسه.

7- تقديم وصف للمجتمع في البيئة التي يعالجها الموضوع التاريخي.

8- توضيح الشخصية في الإطار الوصفي.

9- أن يفصل الكاتب نسبيا في المواقف التي يراد التأثير فيها، مع شحن الأسلوب اللغوي بطاقات عاطفية.

10- أن تكون المعلومات المقدمة للأطفال في القصة زاخرة بوصف مسهب ودقيق.

11- أن يكون الأسلوب اللغوي حيا جذابا ومشوقا.

12- أن ترافق متن القصة صور ورسوم وأشكال[2].

ومن العناصر التي تثير الانتباه في هذه القائمة، ذلك الذي تلح فيه ليلى الدباغ على ضرورة تهيئ القصة قبل صياغتها. ونرى في ذلك دعوة إلى ضرورة الاستفادة من جمالية السيناريو السينمائي الذي لا يضمن جودة الحبك لموضوع التاريخ في قصة الطفل فقط، بل حتى في كل الأنواع القصصية الأخرى. ومن ناحية ثانية، فالإسهاب في الوصف قد يخفف من جفاف المعلومات التاريخية في قصة الطفل، إلا أنه قد يؤدي في الوقت نفسه إلى استطراد يتجاوزه القارىء الصغير بحثا عن الحدث الصاخب المتحرك. لذلك نرى ضرورة الاستفادة من مكون الإيقاع في قصة الطفل حينما يتجه القصد إلى تكييف المعلومات بالوصف المناسب.

* **التاريخ في قصص الأطفال المغربية.**

لقد طمحت نسبة لا بأس بها من قصص الأطفال المغربية إلى تقديم الخطاب التاريخي للصغار بأشكال متباينة ومستويات فنية متفاوتة. ويمكن القول إن أكثر تلك القصص قد ركزت على جوانب من تاريخ المغرب قديمه وحديثه، بينما اتجهت مجموعة أخرى إلى معالجة موضوعات عربية وإسلامية وإنسانية. وفي هذه الأسطر التمهيدية سنكتفي بالإشارة إلى بعض تلك القصص على سبيل التمثيل قبل أن نقف وقفة متأنية عند النموذجين المختارين للتحليل.

---

(2) - ليلى الدباغ، كتابة تاريخ الوطن العربي على مستوى الأطفال. نقلا عن هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، ص 180-181.

فمن القصص التي عالجت جوانب قديمة من تاريخ المغرب روايتا محمد الهيتمي[3] «عقبة بن نافع» و«حسان بن النعمان» والشريط المصور «حيرة إسماعيل»[4]، لعبد الرحمن السايح ومصطفى العلوي وعبد الرحيم اللبار. أما تلك التي عالجت جوانب حديثة من ذلك التاريخ، بعض نصوص سلسلة «حكاية جدتي»[5] التي عرضت جوانب من كفاح الحركة الوطنية، وقصة «وطنية طفلة»[6] لأيوبي نجية التي أبرزت بعض نتائج الحياة السياسية في المغرب المستقل، ورواية «قصة الطفولة المغربية»[7] التي قدمت وصفا للطفولة المغربية في الصحراء قبيل المسيرة الخضراء، وأخيرا الشريط المصور المعنون بـ«المسيرة»[8].

ومن القصص التي عالجت قضايا غير مغربية، قصة «البطل الصغير»[9] لعبد الرزاق الدواي التي اهتمت بالموضوع الفلسطيني، ونص «نشيد مدرسي»[10] الذي عالج هو الآخر المسألة الفلسطينية بطريقة شاعرية. وقد عرض كل من الشريطين المصورين «حاكم البحار» و«صقر الصحراء» جوانب خيالية من التاريخ الإسلامي القديم الذي لا يستند إلى حقائق محددة. من ذلك مثلا ما تبدأ به هذه المقدمة العامة في الحلقة المعنونة بـ«سفينة الموتى» من سلسلة «حاكم البحار»: «لقد تعجب كثير من المؤمنين من «حاكم البحار» وهو البطل الذي حارب في تلك الأزمان مراكب القراصنة التي كانت تقوم بإتلافات في البحار... ونحن الآن نعيد إلى الأذهان ذكريات تلك الأزمان ونشرح الأسباب التي دفعته إلى خوض معركة الكفاح»[11]. أما الحلقة المعنونة بـ«التلول المتلفة بقرية العريش» من سلسلة «صقر الصحراء» فتبدأ بهذه المقدمة التي تلمح بدون شك إلى الحروب الصليبية: «إن جيشا قويا أتى من بلاد أجنبية لأرض عربي [كذا] بقصد أن يخرق بسيفه سلامة الإسلام

---

(3) - صدرتا ضمن سلسلة: (قصة العرب الفاتحين للمغرب).

(4) - صدر عن مؤسسة الهدف، الرباط، (د.ت).

(5) - من ذلك مثلا: الحلقات التي بدأت من العدد 107 (1958/08/1) إلى العدد 128 (1958/12/26) من جريدة (منار المغرب).

(6) - جريدة (العلم)، العدد 5093، السنة 18، (1963/12/02)، ص 5.

(7) - أصدرتها وزارة الدولة المكلفة بالتعاون الوطني والصناعة التقليدية، (د.ت).

(8) - مجلة (مناهل الأطفال)، العدد 1، السنة 2، (غشت 1977)، ص 53-65.

(9) - نشرت مسلسلة في جريدة (العلم) في خمس حلقات ابتداء من العدد 4301، السنة 15، (1961/05/21).

(10) - محمد الصباغ، مجموعة قصص بسمة للأطفال، دار الكتاب اللبناني + دار الكتاب المصري، 1975.

(11) - صدر عن دار UATJUL بتطوان، (د.ت)، ص 1.

وسكينته، ولكن يد منتقمة كادت أن تفني الغزاة»[12].

ونشير في الأخير إلى أن القصص القصيرة المسلسلة التي نشرها دكداك جلول بمجلة «أزهار» تحت عنوان «مغامرات طموح»[13] تحاول أن تعرض جوانب من تاريخ كفاح الإنسان مع الطبيعة وإخضاعها لأغراضه.

وحتى نتمكن من بلورة نتائج عملية في إطار هذا الخطاب؛ سنعمد إلى نصي «حيرة إسماعيل» و«حسان بن النعمان» لنرى كيف عالجا بعض جوانب التاريخ المغربي من خلال جنسين قصصيين متباينين: الشريط المصور والرواية.

* حيرة اسماعيل: ع. الرحمن السايح. مصطفى العلوي. ع. الرحيم اللبار.

يتيح نص «حيرة سماعيل» فرصة واضحة للمحلل كي يميز الخطاب التاريخي بين الخطابات التربوية والتعليمية والأخلاقية المتشابكة فيما بينها. ومن السهل على المحلل أن يلمس أن التنويعات الأسلوبية التي قدمت بها القضايا التربوية والتعبيرية لم تفلح في طمس معالم ذلك الخطاب القائم على بعض الحقائق المستمدة من تاريخ المغرب.

وإذا بدأنا عملية الكشف انطلاقا من صفحة الغلاف الخارجي لاحظنا أن عنوان «حيرة إسماعيل» قد أردف بالعنوان الفرعي الآتي: «قصة تاريخية مغربية مصورة». وبدهي أن هذا العنوان الفرعي يعفي القارئ من البحث عن الموضوعات التي يمكن أن يحيل عليها العنوان الأصلي للنص؛ إذ الصيغة التعبيرية هنا واضحة الدلالة. من ناحية أخرى، فإن مما يزيد في احتمال اعتماد النص على التاريخ هو رسم الغلاف الخارجي الذي يمثل مجموعة من الفرسان بملابس عربية وأسلحة قديمة.

بعد العنوان نسجل أننا إزاء نص مكتوب ومرسوم، أي إزاء شريط مصور. والمعروف -تبعا لما عرضناه في الباب الأول من هذا البحث- أن النصوص التي هي من هذا القبيل تنقسم بدورها إلى أنواع تبعا لجمالية كل منها. وبالنسبة إلى «حيرة إسماعيل» فقد تم الاعتماد على جمالية الفصل بين الرسم والتعليق فصلا كليا بحيث ينجز الرسم في مستطيل لا يشتمل على أية كلمة، بينما ينجز التعليق المكتوب (وضمنه الحوار) أسفل الرسم.

---

(12) - نفسه.

(13) - نشرت حلقاتها ابتداء من العدد19 (1979/01/01) إلى العدد 26 (1979/12/01).

يخلو النص من ترقيم الصفحات، بينما رقمت التعليقات الواردة أسفل الرسوم، بحيث وصل مجموعها إلى واحد وتسعين، أنجز كل رسم داخل مستطيل بمقياس 7× 5 سم باستثناء الرسم رقم 2 الذي أنجز بمقياس 4,5×7سم. أما حجم التعاليق فقد بلغ معدل ستة أسطر لكل تعليق. وكل صفحة تضم أربعة رسوم وأربعة تعليقات، باستثناء الصفحة الأخيرة التي اشتملت على ثلاثة رسوم بتعاليقها.

لقد قصد منتجو كتاب «حيرة إسماعيل» إلى تقديم قصة مصورة. والذي حدث هو أن هذه القصة تضمنت بدورها قصة أخرى يحكيها أب لولديه إدريس وآمنة. وانطلاقا من الخطة التي نعتمدها في التحليل، سينصب تعاملنا بالدرجة الأولى على الراوي الذي سيحكي هذه القصة لولديه قبل أن ينصب على منتجي النص.

في البداية يقدم النص للقارئ أسرة صغيرة مكونة من أب -غير مسمى- وولديه إدريس وأمينة. وليست الأسرة مقصودة في ذاتها وإنما المقصود هو الحكاية التي يرويها الأب لولديه. وتدور هذه الحكاية التاريخية في عهد الموحدين. وبعد أن بدأ الأب الحكي أخذ «إدريس وأخته يستعرضان في ذهنهما ما درساه من تاريخ بلادهما في عهد هذه الدولة» من استتباب للأمن وازدهار للعلوم والفنون وتأسيس للمدن[14]. ومنذ التعليق 10 إلى التعليق 31 تستعرض كثير من أمجاد الدولة الموحدية ورئيسها عبد المومن والمكيدة التي كان يدبرها له البرتغاليون. ويصعب على القارئ الطفل أن يميز هل هذا الاستعراض يتم في ذاكرة الولدين أم هو من رواية الأب، إذ إن التداخل كلي بين الاحتمالين. ومنذ التعليق 32 إلى التعليق 90 يفصل الأب حدث المكيدة التي أعدها ألفونس السادس البرتغالي ضد عبد المومن، حيث أرسل عصابة متنكرة في ملابس مغربية إلى المغرب. وبالمصادفة تنقذ العصابة إسماعيل الهزرجي أحد المقربين لعبد المومن لما أن وجدته جريحا في مكان خال. وقد استغلت العصابة هذا الحادث لتستفيد معلومات جمة من إسماعيل حول عبد المومن. كما اتصلت العصابة بخصوم عبد المومن، فهيأ الجميع خطة لقتله. وتشاء الظروف أن يكون هؤلاء الخصوم أصدقاء لإسماعيل، كما تشاء أن يعرف هذا بتفاصيل المكيدة. من هنا تبدأ حيرته: فهو من ناحية مدين للعصابة بحياته وللخصوم عبد المومن بصداقته، كما أنه من ناحية أخرى أحد المقربين لعبد المومن. وبعد أخذ ورد ينتهي إلى قرار التضحية بنفسه في سبيل تجاوز الحيرة، وذلك بأن ينام في سرير عبد المومن،

---

(14) - التعليق رقم9.

ويطعن من قبل الكائدين، بدلا من سلطان الموحدين.

وعلى الرغم من التداخل الذي قدمت به بعض الأحداث المشار إليها، يمكن القول إن «حيرة إسماعيل» تتركب من تمهيد وخاتمة وثلاث مقطوعات على الشكل الآتي:

- التمهيد(1 - 10).
- تدبير مكيدة ضد عبد المومن وعلم إسماعيل بها(11 - 73).
- تنفيذ المكيدة وتضحية إسماعيل(74 - 89).
- الخاتمة(90 - 91).

* التمهيد.

يعرفنا منتجو النص في المرحلة التمهيدية بأفراد الأسرة الصغيرة التي ستتكفل برواية قسم مهم من الأحداث. ويتعلق الأمر بأب (لا يسمى) وابنيه إدريس وأمينة. وتتم معرفتنا بهذه الأسرة بواسطة التعاليق والرسوم، إذ من خلالهما نستنتج أن الأخوين قد اعتادا اللعب والاستماع إلى الموسيقى وحكايات أبيهما الجميلة بعد أداء واجباتهما المدرسية. ولا تحدد التعاليق عمر الأخوين، وإن كانت الرسوم تظهرهما طفلين يعيشان في محيط هادئ دافئ. ويضيف التمهيد إلى كل ذلك عناصر أخرى تتصل بزمن الرواية (مساء ليلة من ليالي الشتاء) ومكانها (البيت)، وبالقصة ذاتها التي سيرويها الأب لولديه، (إنها قصة واقعية عن الموحدين)، وبالمناسبة التي من أجلها ستتم الرواية (صلاة ملك المغرب محمد الخامس بمسجد حسان)، وبإهداء القصة (إلى إدريس وأمينة وأصدقائهما الصغار).

إن تمهيد الحكاية لا يعكس أية عجلة في الإبلاغ، فهدوء بيت الأسرة يتجاوب مع هدوء تعابير التمهيد لدرجة أن منتجي النص قد عمدوا إلى إيراد صيغة تشويقية قبيل بداية «الرواية» إمعانا في بطء الحركة. في لحظة انتظار تلك البداية: «كانت القطة تمرح بانشراح في أنحاء البيت الواسع وتدرب طفلها على تسلق كبة الحرير والتشقلب بين خيوطه»[15]. وفي المرحلة الثانية يبدأ الأب الرواية، وفحص مادة تلك الرواية يبرز أن الأحداث التاريخية لم تبدأ بعد. فنحن ما زلنا أمام تمهيد يثير فيه الأب بعض أمجاد الموحدين من دون أن يسترسل في تلك الإثارة لما يطلب من ولديه -بصورة غير مباشرة- أن يساعداه في عملية الرواية. وبالفعل يتوقف الأب عن الكلام ليستعرض الولدان في ذهنهما ما درساه من أمجاد الموحدين في ميادين

(15) - التعليق رقم 7.

الأمن والفن والعمارة والحرب. ويبرز الاستعراض بجلاء أن رواية الولدين ليست مباشرة؛ ومع ذلك ففي استطاعة القارئ الطفل أن «يعرف» من خلال الاستعراض حقائق ممهدة للخبر، وتحقق مثل تلك المعرفة هو هدف كل رواية مهما تنوعت تسمياتها.

في المرحلة الثانية من التمهيد ننتقل من جو عائلة عصرية إلى فضاء دولة قديمة، وهو انتقال يتم على صعيدي الرسم والتعبير معا. فعلى الصعيد الأول زاوجت الرسوم بين ما يوحي بالمعاصرة (بيت/فصل مدرسي) ورسوم أخرى توحي بالقدم (شارع / سفن / خريطة / فارس). أما على الصعيد الثاني فيبرز الانتقال إلى خطة أخرى في الصياغة، تعتمد الأسلوب البلاغي (كالاستعارة: إن أمجاد الموحدين ستظل غرة في جبين الدهر) والمفاجأة (إن الولدين يبدآن الاستعراض «فجأة»)، والاستشهاد ببيت من الشعر. وكل هذه العناصر لا ترجعنا إلى التاريخ القديم فحسب، بل تحيل أيضا على نمط الكتابة العتيقة.

* <u>تدبير مكيدة ضد عبد المومن</u>.

ويتم الانتقال من التمهيد إلى المقطوعة الأولى بواسطة ما كان يعرف في النقد العربي بـ«حسن التخلص». وتفصيل ذلك أن عظمة دولة الموحدين كانت تقتضي منطقيا أن يكون لها أعداء من بينهم دولة البرتغال. وعلى اعتبار أن عبد المومن بن علي سبق له أن هزم ملك البرتغال ألفونس السادس؛ فلا عجب إذن أن نرى هذا الأخير يدبر مكيدة للانتقام من عبد المومن. بذلك يكون الحديث عن تدبير المكيدة صلب هذه المقطوعة.

وفحص هذا الجزء يفضي إلى تمييز مرحلتين غير منفصلتين تجري وقائع الأولى في أرض البرتغال ثم المغرب، بينما تحدث وقائع الثانية في المغرب فقط. وشخصية إسماعيل هي النقطة التي تلتقي عندها المرحلتان، وهي المكون الذي يجعل الأولى تمتد في الثانية؛ لذا فالفصل بينهما قد يعني بترا غير طبيعي.

تتميز المرحلة الأولى من المقطوعة بقلة الأحداث وطغيان الخطابة والاستعراض التاريخي، وهي مرحلة تفرز بجلاء شخصية الخطيب البرتغالي الذي أدلى في حضرة ألفونس بتقرير عن عظمة الإسلام والخطر الذي يمثله عبد المومن على دولة البرتغال، سيمتد من التعليق رقم 16 إلى التعليق رقم 31. وعلى الرغم مما في كلام المقرر

-الذي يسمى في حالة أخرى خطيبا- من عبارات عربية إسلامية فصيحة جدا («البدار البدار»[16] . «أتت أكلها طيبا بإذن ربها»[17] . «إنما الأسوار سيوفنا وعدلنا»[18] . «لقد بلغ السيل الزبى»[19])؛ فإن وجوده في ذهن القارئ لا يتمثل من خلال الفعل أو الوصف بل من خلال كلامه بالذات. والغريب أن الخطيب ينقل عن أحد كبار القساوسة، الذين تخرجوا في القرويين، كلاما يبدأ من التعليق رقم 23 من دون أن نعرف أين يتوقف لأنه يمتزج بحديث الخطيب نفسه. وإذا كان القارئ المحتمل لهذا النص طفلا، عليه في هذه الحالة ترتيب طبقات الـرواة وفقا للصورة الآتية، إذا شاء أن يساير الأحداث منتقلا من راو إلى آخر:



أما في المرحلة الثانية، فإن شخصية إسماعيل تبرز بجلاء. وهذه الشخصية التي يركز عليها العنوان الرئيس تمثل بؤرة النص. وفي التعليق 41 يتعرف القارئ إلى اسم إسماعيل بعدما سبق أن تعرف إليه جريحا منذ التعليق 39. أما ما بين التعليقين43-47؛ فالسياق يساعد في معرفة السبب الذي من أجله جرح إسماعيل وظل مرميا في بقعة خالية قبل أن تلتقطه العصابة. وقد اعتمد الراوي (الأب) في تعريف هذه المرحلة خطة استعراض التفاصيل من خلال رؤية إسماعيل: فبعد أن أنقذ وعاد إلى منزله «أخذ يستعرض في مخيلته حوادث يومه المفزعة»[20]:

(16) - التعليق رقم 17.

(17) - التعليق رقم 20.

(18) - التعليق رقم 27.

(19) - التعليق رقم 30.

(20) - التعليق رقم 43.

ذلك أنه كان قد قرر ترويض جسمه بركوب الخيل، ولكنه عندما فعل ذلك وحاول «أن يتوغل في هضبة صخرية مالبث الفرس إثرها أن كبا فتدحرج إسماعيل من فوق صهوته..»[21]. كما استرجع كيف اعتنت به العصابة ورغبته في وجوب إكرامها، وأمله في«أن يكتم سره عن رجال الحاشية مخافة أن يصموه بالعجز والضعف وهي سبة لا يتحملها شريف مثله»[22] إضافة إلى مخافته من أن يقصى عن حاشية عبد المومن كلها[23].

هذا هو المستوى الأول من مستويات شخصية إسماعيل، تندمج خلاله مرحلتا المقطوعة الأولى بصورة يصبح معها كلام الخطيب لا يمثل سوى فعل واحد، يعقبه فعل آخر هو عثور العصابة على إسماعيل. والملاحظ أن التعبير عن هذه الواجهة، شأن كل واجهات النص، يتم بالاعتماد على الدلالة الثنائية المستنبطة من الرسم والتعليق معا، حيث إن الرسم وحده لا يكفي، عكس التعليق، في هداية القارئ إلى الدلالة المقصودة. معنى هذا أن الرسوم تابعة للتعاليق على الرغم من ورود هذه في مرتبة سفلى. والواقع أن الرسوم لا تصل إلى أقصى مداها الفني في تشخيص ما يقوله التعليق. وإذا أضفنا إلى ذلك افتقارها إلى بالونات الحوار وعدم احتوائها داخل إطارها على الدلالة المناسبة أمكن أن نتصور إلى أي حد لا تستطيع رسوم الكتيب التعبير بذاتها. مثال على ذلك الرسم رقم 39. فداخل مستطيل نميز رجلا ملقى على أرض صخرية وهو بكامل ملابسه العربية، بينما وقف فرسه وراءه هادئا. فهذا الرسم تهيمن عليه السكينة، وملامح الرجل الملقى لا توحي بالألم، وإنما تشير إلى حالة تدبر أو تفكير. وحين نقرأ التعليق الموجود أسفل الرسم نفسه؛ تثير انتباهنا معلومات عديدة لم يشتمل عليها الرسم: «وفي بعض البقاع المجذبة سمعوا أنين جريح كاد الجرح أن يودي به وسرعان ما خفوا إليه مساعدين وفي معونته وإرشاده طامعين وصاحبوا الجريح المغربي إلى منزله بعدما أبدوا نحوه من العطف والعناية القسط الجزيل».

فالتعليق يفترض أن يشتمل الرسم على أفراد العصابة وهم يقتربون من إسماعيل أو يقدمون له الإسعاف الضروري أو يصاحبونه إلى منزله. والحقيقة أن المفارقة

---

(21) - التعليق رقم 45.

(22) - التعليق رقم 46.

(23) - التعليق رقم 47.

القائمة بين الرسوم وتعاليقها على الأقل في هذه المقطوعة، تتبلور في النواحي الآتية:

1- فإما ألا يكون هناك انطباق كلي بين مضمون الرسم ومضمون التعليق كما في المثال السابق.

2- وإما أن يشير التعليق إلى أحداث كثيرة مختزلة ينتقى منها حدث واحد فقط ويجعل موضوعا أساسا ووحيدا للرسم كما في التعليق رقم 43 الذي يقول: «استقر إسماعيل بمنزله شاكرا ربه على عنايته الفائقة ولطفه الخفي الذي أدركه في تلك الصحراء التائهة فأنقذه على يد أولئك الرجال البررة من هلاك محقق. وأخذ يستعرض في مخيلته حوادث يومه المفزعة». فالتعليق يتضمن إذن ثلاثة أحداث: إنقاذ إسماعيل -استقراره بمنزله -استعراضه لحوادث يومه. بينما يكتفي الرسم بالتركيز على رأس إسماعيل وتقاسيم وجهه وهي توحي بحالة شرود أو استرجاع قد ينطبق على حدث الاستعراض ذاته.

3- وإما أن يشير التعليق إلى مجموعة من الأحداث يركز الرسم على واحد منها، ولكن عندما يعمد الرسام إلى تشخيص الحدث المعني يرتكب أخطاء بارزة في الإنجاز كما هو الشأن بين التعليق والرسم رقم 47. فالتعليق يتكلم عن خادمة إسماعيل، أما الرسم فيجسد رجلا يقدم له طبقا!.

ويمكن ضبط مستوى آخر لشخصية إسماعيل بالتركيز على اللقطات والتعاليق العديدة التي شخصت «حيرته». وتمتد هذه الحيرة بين رقمي 53 و 73 متجاوزة «شرود» إسماعيل -كما في المستوى السابق- لكي تهيمن على كل كيانه. ولا يختلف التعبير عن هذا المستوى بصورة ملموسة عن تعبير جزء من التمهيد السالف. فعملا بأسلوب التراكم، تسود خطة الإكثار من المترادفات والألفاظ والمشتقات المتقاربة الدلالة: فإسماعيل لا يشارك الفئة الضالة «في السخط على عبد المومن واغتيابه ولمزه. وكان يعد سخط أصحابه.. ضربا من ضروب الغيرة والحسد على ما أدركه عبد المومن من شهرة ومجد»[24]. وإسماعيل «حباه الله شجاعة وصبرا وإقداما وثباتا وحسنا وجمالا»[25]. وعملا بالأسلوب نفسه، تعتمد التعابير البلاغة الجاهزة من كنايات واستعارات وتشابيه لا يقتضيها المقام: فعبد المومن ارتقى «فوق

---

(24) - التعليق رقم 53.

(25) - التعليق رقم 54.

أحضان الأمواج»[26]. «وما أن أدرك الشاطئ حتى بلغت روحه الحلقوم»[27]. «فينتفض كعصفور بلله القطر»[28]. «وقد تقوض سرادق الأمن* فيها وضربت الفوضى بأطنابها على كل أرجائها واختلط الحابل بالنابل وحبطت جميع الأعمال التي أسسها عبد المومن»[29]. وكان الأمر لا يخلو في بعض المرات من أخطاء في اللغة والإملاء والترقيم كاستعمال «أيدي» بدلا من «يدي» عبد المومن[30]، وكتابة اسم «ألفونص»[31] تارة بالصاد وأخرى بالسين[32]، وتجاوز علامة الاستفهام[33]، وندرة الربط بالفاصلة أو بالنقطة بين الجمل.

في هذا المستوى السردي الجديد، تتخذ حيرة إسماعيل بعدا حضاريا عميق الوعي عندما «تتراءى له صروح المجد التي أسسها عبد المومن تنهار والأزاهر المفتحة التي غرسها تدوي ودعائم المدنية تنطمس ويرى الكون قد أظلم وساد الرعب وتفرقت الأمة وعادت تتخبط في جهالتها الأولى مثلما كانت قبل أن يشرح الله صدرها للإسلام»[34]. والواقع أن تمحيص هذا الوعي يحتاج إلى دراسة تاريخية لكي يميز فيه ما هو خيالي وما هو حقيقي. وإذا كان فحص الحقيقة التاريخية من اختصاص المؤرخ؛ فإن عملنا يقتضي منا لفت الانتباه إلى حضور المكون الخيالي بدرجة ملموسة ليس عن طريق التعبير الإبلاغي المكتوب فحسب بل أيضا بواسطة اعتماد الرسم في عملية إيصال الخطاب التاريخي إلى القارئ الطفل. ومن جانب آخر يبرز المكون الخيالي نفسه من خلال تكرار الإلحاح على مظاهر الحيرة التي وقع إسماعيل فريسة لها: فتارة تراه يغلب كفة الصداقة والاعتراف بالجميل، وتارة أخرى يرجح كفة الولاء لعبد المومن والوطن. ولكن التعابير التي رصدت لضبط موقف الحيرة كانت من الكثرة لدرجة الإملال.

أما شخصية عبد المومن فلا يُسمح للطفل أن يراها وهي تفعل وتمارس الحركة إلا

---

(26) - التعليق رقم 55.

(27) - التعليق رقم 56.

(28) - التعليق رقم 61.

(29) - التعليق رقم 63.

(30) - التعليق رقم 57.

(31) - التعليق رقم 73.

(32) - التعليق رقم 13.

(33) - التعليق رقم 67.

(34) - التعليق رقم 64.

من خلال رؤى شخصيات أخرى عديدة. صحيح أن كل شخصيات النص تخضع لأسلوب الرواية، ومع ذلك فعبد المومن بن علي يبقى أكثرها احتكارا من قبل الرواة والشخصيات؛ فهو يمكن رؤيته من خلال شخصيات الراوي (الأب)، والمقرر (الخطيب) البرتغالي، وأحد كبار القساوسة، وإسماعيل، إلى جانب إدريس وأمينة.

إن ترتيب طبقات شخصيات المقطوعة يقتضي أيضا الوقوف عند تلك التي تتعامل مع المعلومات التاريخية داخل الكتيب إما مرسلة أو متلقية. وقد سبقت الإشارة إلى الأب باعتباره شخصية وراويا في وقت واحد. ونضيف أن الأب لا يروي أمجاد الموحدين بحياد، بل يبدي تأثره بمجرى الأحداث، ويعلن سخطه على أعداء عبد المومن الذين قرروا قتله غدرا وخيانة.

يشارك الولدان إدريس وأمينة، الأب الرواية من خلال «الاستعراض» وأيضا من خلال «الأسئلة»: «الغالب يا أبانا أنهم قرروا محاربة عبد المومن والقضاء على نهضة بلاده. هذا ما رددته أفواه الابنين المنصتين لقصة أبيهما بعدما أخذ العجب منهما كل مأخذ وبعدما اغرورقت عيناهما عطفا على عبد المومن»[35]. «يا للهول ماذا بيتوا يا أبي؟ أسيهجمون على جيوش عبد المومن ليلا؟... أم سيشعلوا النار في إحدى المدن؟»[36]. ولا يخفى طابع الافتعال في هذه الاسئلة قصد التشويق بواسطة الإبطاء من حركية الأحداث، كما لا تخفى المبالغة في التعليق الذي أعقب السؤال الأول في تجسيم عاطفة الولدين من خلال بكائهما المفتقر إلى تبرير قوي. والحوار الدائر بين الأب وولديه في هذا المكان أو غيره من أجزاء النص لا ينجز بالطريقة المنظمة المعتمدة على العارضة والنقطتين وعلامات التنصيص والرجوع إلى بداية السطر، وإنما ينجز بإدغام يصعب على القارئ الطفل أن يميز فيه بين الكلام السردي والكلام الحواري.

وحتى على صعيد الرسم لا يتحقق الانطباق بين الأسئلة «الكبرى» الصادرة عن إدريس مثلا وبين رسمه الذي يمثل طفلا «صغيرا» لا يبدو أنه يقدر على الكلام بله توجيه الأسئلة التاريخية.

تتميز شخصيات المقطوعة ومستوياتها السردية من خلال الأفعال المسندة إليها. ويبقى من الضروري الإشارة إلى مجموعتين من الشخصيات قدمت للقارئ

---

35 - النص [illegible] فإن كثيرا من ألفاظها قد أنجز بطريقة خاطئة كاستعمال اسم [illegible] بدلا من «قاما» و«منهم» بدلا «منهما».

36 - [illegible]

في البداية في حالة انفصال (العصابة التي أرسلها ألفونس السادس +خصوم عبد المومن من المغاربة)، لكن شملهما سيجتمع في هدف واحد هو الانتقام من عبد المومن. وعلى الرغم من صدورأفعال عديدة عن المجموعتين؛ فإن الراوي لم يفرز منهما شخصية بعينها.

إذا كان التمهيد قد حدد «مكان الرواية»، فقد تكفلت المقطوعة الأولى بتحديد «أماكن الأحداث» ذاتها. وقد وردت في تقرير الخطيب البرتغالي إشارات عديدة إلى أماكن اقتضاها السياق الخطابي والتاريخي (المغرب -إسبانيا -إفريقية -برقة -بلاد نابليون -القرويين -قبيلة المصامدة). ونلاحظ أن المكان في المقطوعة تابع بصورة عامة الأحداث متجاوزا التفاصيل الصغيرة: فالتمهيد للمكيدة ينطلق من البرتغال[37]، تنزل العصابة على إثره بلاد المغرب[38]، لتصادف إسماعيل جريحا «في بعض البقاع المجذبة»[39]. ثم يأخذ إسماعيل معه أفراد العصابة التي أنقذته إلى«الحمراء عاصمة الجنوب مراكش الزاهية»[40].

وخطة المكان ذاتها اتبعت مع المكون الزمني؛ فبعد «زمن الرواية» في التمهيد جاء «زمن الأحداث» في المقطوعة الذي تأثر بالتداخل في مراتب «الرواية» حسبما أشرنا إليه فيما سبق. تبعا لذلك سيصعب على القارئ الطفل تمييز الحد الفاصل بين زمن رواية الخطيب البرتغالي وزمن رواية أحد القساوسة.

* <u>تنفيذ المكيدة وتضحية اسماعيل</u>.

تنتهي المقطوعة الأولى بحيرة إسماعيل الحادة لتبدأ المقطوعة الثانية باتخاذه القرار الحاسم. فالراوي ينتهي بالقارئ إلى أن الإيثار هو أنجع دواء لمشكلة إسماعيل الحائر بين الصداقة والواجب. وفي التعليق رقم 77 يتضح الأمر عندما يقرر إسماعيل أن الحل هو «التضحية». والواقع أن أمر هذه التضحية يظل إلى حد ما غامضا قبل أن يترجمها إسماعيل إلى مجموعة من الأفعال التي تكون المستوى السردي الجديد والأخير لشخصيته، فبعد سكون هواجسه العقلية والنفسية، يقصد سرادق عبد المومن في ضاحية المدينة، ويطلب منه أن يعيره سرادقه في الليل، فيستجيب عبد المومن لطلبه. ثم يهجم الكائدون على سرير عبد المومن ويطعنونه.

---

(37) - التعليق رقم 12.

(38) - التعليق رقم 38.

(39) - التعليق رقم 39.

(40) - التعليق رقم 40.

وبعد فرارهم ثم مطاردتهم يلقى عليهم القبض. وهذه الأفعال لا تحدثنا عن موت إسماعيل، وإنما يترك الراوي ذلك لحدس القارئ بعد أن زوده بالسمات الكافية للاهتداء إليه. وما أن يصل القارئ إلى التعليق رقم 88 حتى يصادف ألفاظا صريحة الدلالة على موت بطل النص: فعبد المومن «أكبر عمل إسماعيل وقدر وفاءه وتضحيته وأمر بغسله وتكفينه وصلى عليه بنفسه». وعلى الرغم مما في هذه الصيغة من رنة حزينة؛ فإن مجموعة من الأسئلة لا بد أن تتبادر إلى ذهن القارئ: ألم يكن أمام إسماعيل حل آخر للمشكلة غير التضحية بنفسه بمثل الصورة السالفة ؟. ألم يكن في إمكانه مثلا أن يترك السرير فارغا أو يضع فيه أثاثا يوهم الضالين أنهم قد طعنوا فعلا إنسانا ؟. ألا تبدو الطريقة التي حل بها إسماعيل حيرته تنطوي على كثير من الغباء ؟. واضح أن الإجابة عن هذه الأسئلة يقتضي إقامة مجابهة بين ما هو خيالي وما هو تاريخي. وعلى اعتبار أن الحقيقة التاريخية تمثل عادة في القصص التاريخية درجة ثانوية؛ فإن ما يمكن الإقرار به هو أن البناء القصصي لم يكن مقنعا في المقطوعة إقناعا كافيا على الرغم مما قد تشتمل عليه من حقائق، وعلى الرغم من شهادة الراوي (الأب) في بداية النص بـ«أن القصة التي سأقصها عليكما [إدريس وأمينة] الليلة ليست من نسيج الخيال بل هي قصة واقعية مثلت أدوارها على مسرح بلادنا ثم طغى عليها النسيان فطوى صفحتها من الوجود، وقد عثرت عليها منذ زمن قصير بين وثائق تاريخية ويسعدني أن أهديها لكما»[41].

إن ما هو تاريخي في القصة التاريخية عليه أن يوظف لتزكية البعد الخيالي فيها قبل أن يوظف لترسيخ الحقيقة ذاتها. وبالنسبة إلى قصص الأطفال، فإن ترجيح هذه الحقيقة على ذلك البعد إنما يحيل في النهاية على خطاب تعليمي مهما حاول منجز النص التسخير السخي للوسائل التزينية المكتوبة والمرسومة. وقد تشاء المصادفة أن تكون الحقيقة التاريخية مبررة في ذاتها قبل أن تنقل إلى ميدان قصص الأطفال. في هذه الحالة، تنحصر مهمة منجز النص في محاولة تنسيبه للصغار. لكن الذي حدث في نهاية «حيرة إسماعيل» لم يكن كذلك، سواء من حيث تبرير الفعل أو تنسيبه للقراء الأطفال.

لقد استحوذت شخصية إسماعيل على الراوي وحظيت منه بأكبر عناية بينما بدت الشخصيات الأخرى علامات فكرية باهتة، أكثر مما هي شخصيات قصصية. وشخصية

---

(41) - التعليق رقم 5.

عبد المومن اتسمت في المقطوعة الأولى بقلة الحركة، بينما أبرزته المقطوعة الحالية وهو يزاول مجموعة من الأفعال قبيل مقتل إسماعيل وبعيده. وقد كانت هناك فرصة قصصية لإجراء حوار بين هاتين الشخصيتين نزداد من خلاله تعرفا إلى عبد المومن ليس من حيث هو إنسان منتسب للتاريخ، بل بوصفه شخصية قصصية. وتلك الفرصة لم تتحقق عندما لم يناقش عبد المومن طلب إسماعيل، ولم يستفسر عن علته، ولم يتضمن التعليق أية جملة قد توحي بالريبة. ويمكن القول تبعا لما سبق إن شخصية عبد المومن تهيمن على المقطوعة، بل على النص كله هيمنة تكاد تكون ضمنية، في مقابل الحضور الفعلي لشخصية إسماعيل في معظم النص، وهذه الحقيقة تتأكد حتى على صعيد مجموع الرسوم المخصصة لكل منهما.

وتختفي شخصيتا إدريس وأمينة من المقطوعة لتظهر في خاتمة النص. بينما يستمر الأب متقمصا شخصية الراوي التقديري الذي لا يظهر، ولايتدخل لطبع مهمة الرواية بميوله الخاصة. انطلاقا من هذه النتيجة والنتائج السابقة يمكن ترتيب مستويات الشخصيات ووظائفها داخل النص وفق الصورة الآتية:

الشخصيات	الوظائف
إسماعيل	حضور فعلي في أكثر من نصف النص
عبد المومن	حضور ضمني في معظم النص
الخطيب البرتغالي	حضور «روائي» جزئي
أحد القساوسة	حضور «روائي» جزئي
الأب	حضور «روائي» في معظم النص
الولدان	مشاركة جزئية في الرواية وحضور في التلقي في معظم النص

وعلى الرغم من قصر حجم هذه المقطوعة بالمقارنة مع سابقتها، فهي تتميز عنها بحركة واضحة تجسمت في أفعال متتابعة انطلقت بعد اتخاذ إسماعيل قرار التضحية بنفسه. وباستثناء التعليقين 75 و 76 -اللذين اعتمدا على تعابير تمطيطية- يلاحظ أن باقي تعاليق المقطوعة تبدأ جملها الأولى بأفعال توحي بالحركة: فإسماعيل «ينتفض» عندما يعثر على حل لحيرته، بعدما «فكر... وأطال التفكير» و«يمضي مهرولا إلى مضرب عبد المومن» «يمضي غير آبه لشيء...» «ويدخل على عبد المومن فيخفق قلبه...» ثم ما يلبث... أن يتذكر بأنه بحضرة أمير المومنين...»

«وفي الآونة التي غادر فيها عبد المومن سرادقه كان الأشرار المتآمرون على أبواب مضارب الجند». وبعد قليل «هجم المتوحشون على سرير عبد المومن وطعنوه»، وعلى هذه الوتيرة المنطلقة تمتد أفعال الفرار والمطاردة والقبض والصلاة والقتل.

وإزاء انطلاق الحركة في هذه المقطوعة رسما وكتابة؛ انحسر بوضوح أسلوب التراكم وقلت الصيغ البلاغية الجاهزة وإن كان إهمال علامات الترقيم قد ظل مستمرا. ولم يبرز الزمن في هذه المقطوعة بجلاء. بينما اقتصر المكان على «ضاحية المدينة» حيث سرادق عبد المومن. وخلال كل ذلك لم يخل الأمر من استطراد جزئي، ومن خطإ نحوي، وإثارة للعبرة التي ستفضي إلى خاتمة النص حيث ستعود الرواية إلى إدريس وأمينة وأبيهما وهم في موقف تأثر وصل إلى حد البكاء.

* الخاتمة.

كل هذه المكونات القصصية المعروضة في التمهيد والمقطوعتين، والمعتمدة لإبلاغ التاريخ، قد انتهت إلى غاية محددة أفصح عنها الراوي بعد انحلال العقدة المتمركزة أساسا في نجاة عبد المومن من الاغتيال. فقد جاء في التعليق رقم 90 -الذي أنجز تحت رسم لإسماعيل موضوع داخل دائرة-: «يمثل تضحية إسماعيل وإخلاصه ووفائه ملك أجدادنا المشرقين وسادوا الخافقين وبهذا يجب أن نتخلق الآن إذا أردنا استرجاع مجدنا الغابر وعزنا التالد. إن عمل إسماعيل ليعد درسا مهما في باب التضحية وعزة النفس والشهامة والوفاء». فخطاب القيمة صريح هنا من خلال دعوته إلى ضرورة تبني طائفة من الأخلاق الفاضلة. وبذلك يمكن القول إن ما هو تاريخي قد انتهى إلى ما هو أخلاقي. لكن الدعوة الأخلاقية ليست هي كل النص، بل إنها لا تمثل إلا ذيله الذي يمكن الاستغناء عنه بسهولة. مع هذا وذاك، فلكي يكون هناك تأثير فعال في القارئ الطفل لما هو تاريخي أو أخلاقي، لابد أن تراعى شروط البناء الفني للنص. وبالنسبة إلى«حيرة إسماعيل» نلاحظ أن منجزي هذا العمل كانوا مندفعين -غداة الاستقلال- بحماس وطني قوي لإثارة همم الناشئة على جميع المستويات التاريخية والأخلاقية والتربوية، باحثين عن صفحة بطولية في تاريخ المغرب لاستلهامها في تربية الجيل الجديد. والواقع أن الأخلاق النبيلة التي يمجدها هذا العمل ضمنيا أو صراحة ستستمر هدفا مقبولا في جميع مراحل التاريخ ولدى كافة الشعوب. لكن ما يثير الانتباه أن تلك الأخلاق قدمت للناشئة من خلال جنس قصصي مصور تعرضت كثير من مكوناته إلى تفريط وتجاوز على كافة المناحي. فمهما كانت الغاية سامية: فإنها يمكن ألا تصل، إلى من وجهت إليهم، بالقدر

الكافي من الوضوح المطلوب إن وظفت في نص كـ«حيرة إسماعيل» بلغة ركيكة مخلخلة التراكيب، كثيرة الأخطاء النحوية والإملائية، ذات رسوم قليلة الحركة والتطابق مع التعاليق، نص معتمد على خطاب تاريخي غير مبرر في كثير من جوانبه.

إلا أن الملاحظات السالفة لا يمكنها بأي حال أن تنسينا الأهمية الفنية لهذا العمل الذي صدر في وقت كانت الأشرطة المصورة المغربية في مرحلة البحث عن الذات، كما أنها ملاحظات لا تستطيع طمس جمال كثير من رسوم الكتيب التي أنجزها الرسام والخطاط عبد الرحيم اللبار بإمكانيات قليلة اعتمدت أساسا على مهارته اليدوية في توظيف جمالية الريشة والحبر الصيني الأسود. وإذا كانت الأشرطة المصورة تعرف صعوبة كبرى في الاحتفاظ بملامح الشخصيات متشابهة عبر الرسوم والأوضاع العديدة التي تتخذها الشخصيات؛ فإن اللبار قد وفق بدرجة ملحوظة في توفير المشابهة بين كثير من الرسوم التي مثلت شخصية إسماعيل في مواقف عديدة. كما أن رسوما أخرى قد وفقت في تشخيص بعض العواطف تشخيصا معبرا، كما في الرسم61 الذي جسم المكيدة بواسطة وجه نحيف مستطيل، حاد النظرة، بين الملامح. ومع كل هذا وذاك، فرسوم هذا العمل تحتاج إلى تحليل مستفيض لتتبع مزاياه وأخطائها الفنية.

تأسيسا على مجموع الملاحظات السالفة نضطر إلى القول إن نص «حيرة إسماعيل» عليه أن يخضع لإعادة صياغة على مختلف المستويات السردية والأسلوبية حتى يكون في متناول أطفال المرحلة المتأخرة من دون تحفظات.

* حسان بن النعمان: محمد الهيتمي.

بعد أن تابعنا تشكلات الخطاب التاريخي من خلال نص ينتمي إلى جنس الأشرطة المصورة؛ سنحاول، في الصفحات الباقية من هذا الفصل، أن نتابع خطابا مماثلا، لكن هذه المرة من خلال نص ينتمي إلى الجنس الروائي.

على صفحة الغلاف الخارجي لكتاب محمد الهيتمي يواجهنا عنوان أصلي: «حسان ابن النعمان» وآخر فرعي: «العدد الثاني من قصة العرب الفاتحين للمغرب». وباستثناء كلمة «قصة» فالعنوانان يحيلان على خطاب تاريخي صريح خال من أي تمويه بلاغي أو غير بلاغي. ونستثني كلمة «قصة» لأنها مصطلح يثير دلالتين محتملتين: فإما أن نكون إزاء «قصة» تاريخية يكون الإخبار فيها هو الأساس والمبتغى (وفي هذه الحالة، سيستمر المصطلح مدعما للخط التاريخي الصريح الذي

يتضمنه العنوانان)، وإما أن نكون إزاء «قصة» تحكي عن التاريخ من خلال الخيال FICTION وليس من خلال الخبر في حد ذاته. ولكي نستطيع الانتهاء إلى أي الدلالتين يحيل مصطلح «قصة» في هذا الكتاب؛ سنعمد إلى فحصه من خلال العلاقة القائمة بين ما هو إخباري تاريخي، وبين ما هو قصصي تخييلي.

يتصل الخبر التاريخي في الكتاب بجزء من أحداث الفتح الإسلامي للمغرب العربي. فبعد موت عقبة بن نافع واستيلاء كسيلة على القيراون، جاءت فترة ركود بسبب انشغال الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان بفتن الشرق. وبعد تدخل مستشاري الخليفة، يكتب هذا إلى زهير بن قيس البلوي في برقة بأن يتجه إلى القيروان، ثم يرسل له مددا قدره أربعين ألف مقاتل ينجح زهير أن يهزم بهم كسيلة وأنصاره من البرابرة والرومان، ويحرر القيروان. ويطلب من الخليفة يعود زهير مع ثلة من جيشه لإنقاذ مسلمي برقة، فيقتل هناك. ويولى بعده حسان بن النعمان الذي يستولي على برقة قبل أن تهزمه الملكة الداهية في معركة وادي العذارى. إلا أن حسانا ينتصر عليها بفضل إمدادات عبد الملك. ويقوم حسان باصلاحات في إفريقية قبل أن يعزل من منصبه.

وزع كاتب النص محتويات الخبر على مجموع أربعة وستين فصلا، يحمل كل منها عنوانا مستقلا. وكل فصل يتبع الآخر من دون أن يكون التتابع مرقما، وهي خطة تخالف تلك التي اعتمدها جرجي زيدان في رواياته التاريخية التي تجمع بين العنوان والرقم المتسلسل. أما عن ضبط الحروف -وهي متوسطة الحجم، من بنط 18 أبيض- فإن المعول عليه هو الجمع بين طريقة شكل الحروف التي لا تتلى بمد وبين طريقة الشكل الكامل للكلمة.

إذا تجاوزنا المظهر الخارجي للنص لاحظنا أن الفصل فيه لا يملك وحدة متميزة حين مقارنته بفصل سابق أو آخر لاحق لدرجة أن الوظيفة السردية الواحدة قد تنشطر بين فصلين أو أكثر. لذا يحيل الكتاب في مجموعه على حكايتين وليس على واحدة كما يمكن أن يوحي بذلك العنوان الأصلي، على الرغم من كثرة الفصول والعناوين الفرعية. كما أن ضبط الخطاب التاريخي فيه يمكن أن يخضع للأجزاء الآتية:

1 - مقدمات (3 - 18).

2 - مقطوعة أولى: زهير بين قيس البلوي (19 - 80).

3 - مقطوعة ثانية: حسان بن النعمان (81 - 187).

4 - خاتمة: (187).

* المقدمات.

في بداية «المقدمات» تواجهنا صفحة «الإهداء» الذي يمثل في الكتاب أهمية كبيرة نظرا لتحديده فئات القراء الذين سيتوجه إليهم وكذا الغايات المرجوة من ذلك التوجه: «إلى الناشئة المغربية العزيزة، وإلى كل تلميذ وتلميذة من أبناء هذا الوطن المحبوب، إلى كل من تدفعهم الغيرة الوطنية والاعتزاز بالقومية العربية للتعرف على تاريخ الفتح الإسلامي في بلاد المغرب.. أهدي هذا الجزء الثاني من سلسلة قصص أبطال الفتح الاسلامي للمغرب العربي. والامل عظيم في إقبال الناشئة المغربية خصوصا، والمواطنين عموما، على الاستفادة من هذا المشروع الصغير...» (42).

بعد «الإهداء» تأتي «مقدمة» الكتاب، يشكر فيها المؤلف القراء الذين زودوه بملاحظاتهم وتشجيعاتهم بعد صدور العدد الأول من السلسلة.ويؤكد الغايات الإجتماعية والتربوية والوطنية والدينية التي حققها ذلك العدد، ثم يضيف: وقد «عالجت القصة هذه النقط في أسلوب سهل مبسط، وحوار ممتع، وحديث تستلذه الأسماع وتستعذبه الأذواق» (43). وإذا كانت هذه السمات التعبيرية ترتبط أساسا بالعدد الأول من السلسلة؛ فإننا لن نعمل ، بداهة، على إسقاطها على العدد الثاني الذي بين أيدينا. وبدلا من ذلك سنتركها في موقع حضور ضمني لاستغلالها في مقارنة عملية قد تكون محتملة.

بعد «الإهداء» و«مقدمة» الكتاب، نلتقي بصفحة متوجة بالبسملة، متضمنة آيات قرآنية (44). وبعدها نواجه عنوانا جديدا هو «الذكرى» التي هي أول فصل في الكتاب. والواقع أن هذه «الذكرى» لا تخرج عن إطار المقدمات التي نحن بصددها، وفيها يجد القارئ نفسه إزاء مناظرة بين أخوين، وإحالة على العدد الأول من السلسلة حيث كان الكلام بين الأخوين يتخذ صيغة «الحوار» و«المناظرات المفيدة» و«الحديث الشهي» و«العرض». وتعرفنا «الذكرى» أيضا إلى اسم أحد الأخوين -«فاطمة»- كما تعرفنا إلى المحور الأساس في «القصة» السالفة، المتصل بظروف الفتح الإسلامي لقارة إفريقيا الشمالية عموما، والمغرب الأقصى خصوصا، وأن ذلك

---

(42) - محمد الهبتمي، حسان بن النعمان، العدد الثاني من قصة العرب الفاتحين للمغرب، مكتبة الإخوان، الدار البيضاء، ص 3-4.

(43) - نفسه، ص 6.

(44) - نفسه، ص 8.

المحور قد عرض للتناظر بين الأخوين باعتباره «مشكلة تاريخية». من ناحية أخرى يطلعنا الفصل على جانب من العلاقة بين الأخوين، في الوقت ألذي يمهد لعرض المشكلة المحورية في الكتاب. يقول أخو فاطمة: «لقد أصبحت -يا فاطمة- أصدق بهذا وأكثر... بفضل ما أوليتنيه من اهتمامك، ساعتئذ كنت أعرض عليك مشاكل حيرتي فلن أنسى أو أتناسى فضلك عليّ إذ كنت لي خير منقذ، وكنت لي أمهر أستاذ، علمني كيف أبحث... كما أرجو أن تبقي عند حسن الظن بي وتمني علي بفرصة أخرى من وقتك الثمين، لأعرض عليك مشكلة هذا الأسبوع...»[45]. بهذا تكون علاقة الأخ -الذي لم يسم إلى الآن- بأخته علاقة مستفيد بمفيدة. ومن خلال كل تلك السمات نلاحظ أن فصل «الذكرى» يعتبر بالفعل مقدمة أخرى تضاف إلى مجموع المقدمات السالفة (الإهداء -المقدمة -الآيات) قبل أن يجعل القارئ يصل إلى «القصة» ذاتها. وإذا كنا قد عرفنا أن من بين قراء الكتاب المحتملين «الناشئة المغربية»؛ أمكن الإقرار بأن البداية لا تفتح شهية هذا الناشئ ولا تشجعه للاستمرار في مغامرة القراءة، ولا تشوقه لالتهام الصفحات.

يحمل الفصل الثاني عنوان «في خدمتك يا مجيد»، وفيه نتعرف إلى اسم أخي فاطمة: «مجيد»، وجانب من علاقتهما الثقافية. وخلال كل ذلك توجه إليه الكلام قائلة: لقد «صرت أومن بأنك فتى تواق إلى المعرفة... وأن بحوثك خليقة بأن يعنى بها العناية الحقة. بل يجب تدوينها، لما تتضمنه من الفوائد العلمية ، والنظريات التربوية الاجتماعية والطرف الأدبية، والنكت المسلية، لكي تبقى دروسا حية، ونماذج ناطقة بالعبرة، والآن هات ما عندك يا مجيد..»[46].

إلى الآن يمكن القول إن ما تؤكده الفقرة هو الدلالة المحتملة التي ترى في الأخ شخصية عارفة تبادل الحديث شخصية عارفة أخرى. وبعد فاطمة يتكلم مجيد. وعلى الرغم من أن أول عبارة في كلامه -«إيه يا فاطمة !!»- توظف اسم فعل الاستزادة من كلام الأخت؛ يستمر مجيد محتكرا الكلام، متحدثا بضمير الجمع، مسترجعا الأحداث التاريخية التي انتهى إليها العدد الأول من السلسلة: «أنت تعلمين يا أختاه، أن الحديث انتهى بنا في ذلك العدد، عند استشهاد عقبة...»[47]. فالخطاب إذن ينجز من قبل اثنين (فاطمة ومجيد)، وتبقى فاطمة ضمنه أكثر معرفة من أخيها

---

(45) - نفسه، ص 11-12.

(46) - نفسه، ص13.

(47) - نفسه، ص 14.

«فما عليك [يا مجيد] إلا أن تحدد النقط التي تهمك معرفتها ومن أنا على استعداد -كما عهدتني من قبل- لأضعها وإياك على بساط الدرس، وأشرح لك ما غمض منها حتى يتضح لك كل شيء ها أنا مصغية إليك»(48).

ومع الفصل الثالث -«مناط الحيرة»- لا يكون الموضوع التاريخي قد بدأ منطلقه الحقيقي. وفيه يحتكر مجيد الكلام، مرة أخرى، ليحدد العناصر التي تهمه معرفتها. ويمكن إجمال تلك العناصر في السؤالين الآتيين:

1 - كيف كان مصير المغرب بعد استيلاء كسيلة على السلطة واحتلاله القيروان؟.

2 - ما هو موقف الخليفة الأموي من تطورات الأحداث؟.

والملاحظ أن استفهامات هذا الفصل قد أنجزت تارة بالصورة المألوفة (؟) وتارة بصورة مركبة (؟؟). وأن جمل الأسئلة، التي تجاوزت الصفحة لم يفصل بينها بنقاط، بل بفواصل عديد، وأن الحرف الأخير في اسم «القيروان» لم يشكل على الرغم من الأهمية التي يمثلها شكله بالنسبة إلى القارئ الطفل، وأن النداء الذي وجه إلى فاطمة أنجز بين عارضتين ضمن متن الفقرة، وليس في بدايتها حتى يمكنه الإيحاء بالحوار بصورة سليمة.

* **زهير بن قيس البلوي.**

بنهاية فصل «مناط الحيرة» تنتهي سلسلة المقدمات الاستطرادية لتبدأ المقطوعة الأولى. والحقيقة أن التاريخ المقصود في الكتاب يبدأ مع الفصل الرابع الذي يحمل دلالة قوية على تلك البداية من خلال عنوان: «من هنا نبدأ». ومع ذلك فشخصية زهير لا تظهر على ساحة الأحداث إلا بعد مرور أربعة فصول يستعرض فيها المؤلف، من خلال فاطمة ومجيد، ركود حركة الفتح وانشغال عبد الملك بن مروان ثم دور ذوي الرأي في حثه على ضرورة تعيين قائد جديد لمتابعة مسيرة الفتح. وقد جاء أحد تلك الفصول الأربعة -المعنون بـ «افهم»- استطرادا لشرح معاني عبارة «رجال البلاط». ومن كل هذا يتضح أن التاريخ المقصود لا يخلو هو الآخر من ممهدات استطرادية.

والملاحظ أن هذه الممهدات الجديدة لا تتوقف عند عبد الملك إلا باعتباره خليفة يهتم بالفتن والفتح وليس شخصية قصصية نمطية قابلة للتفاعل خارج الإطار التاريخي. أما «أصحاب الرأي والمشورة» فلا يميّز المؤلف من بينهم أحدا.

---

(48) - نفسه، ص 16.

بدهي أن زهير بن قيس البلوي اسم عرفه التاريخ حقيقة قبل أن يعرفه الجنس القصصي. وقد احترم الراوي هذه الحدود وقدم للقارئ زهيرا ضمن الإطار التاريخي المعهود من دون تصرف خيالي باستثناء تمطيط السمات الخلقية التي لا تزود الفعل القصصي بالحركة المطلوبة. فزهير رجل «عركته الحروب وعركها منذ نعومة أظفاره، وأضاف إلى بطولته وحنكته، قسطا وافرا من التفكير المفيد»[49]، وزهير أعطى من نفسه «أصدق مثال في ميدان التضحية، لمصلحة البلاد، والدب عن حرمة الإسلام، كما أنه برهن على مدى تجربته وخبرته، بما تتطلبه المواقف الحربية...»[50]. إن الأمر يتعلق إذن بنعوت فضفاضة لا بأفعال قصصية تكوينية، فالشخصية تعدد فضائلها من دون أن يقدمها السرد في مواقف حيوية يتطلبها كل عمل قصصي فضلا عن قصص الأطفال. إزاء هذه الحقيقة فإن ما يستخلص إلى الآن هو أن الإخبار يأخذ مكان السرد، والتاريخ مكان القصة.

وزمن المقطوعة تاريخي بصورة تكاد تكون مطلقة. فالخطاب يعتمد أرقام الأيام والسنوات والقرون كما هي مدونة تاريخيا. فركود حركة الفتح امتد ما يقرب من خمس سنوات[51]، وزهير بقي في القيروان ثلاثة أيام[52]، ونفوذ الدول الأجنبية امتد في المغرب ما يزيد على خمسة عشر قرنا[53]. وزمن المقطوعة، من ناحية ثانية منكسر غير متسلسل، وفي حالات نادرة يطمح إلى الخروج عن دائرة التاريخ بالاعتماد على بعض سمات البلاغة: «وبعدما أسفر الصبح عن جبين النهار، تقابل الجيشان ... وظلت الأرواح تتطاير سحابة النهار كله»[54].

وعلى الرغم من أهمية أسماء الأماكن في المقطوعة وكثرتها ودلالاتها على البيئة الموصوفة؛ فقد أوغل المكون المكاني هو الآخر في التاريخية لدرجة يصعب معها الظفر بوصف لبقعة أو ساحة أو منطقة ترتبط مع حدث ما من خلال علاقة البناء القصصي. لذلك فالأماكن المذكورة هي تلك التي تشير إليها المصادر التاريخية، كأسماء الدول والمدن وحلبات المعارك (المغرب -مكة -المدينة -برقة

---

(49) - نفسه، ص40.

(50) - نفسه، ص 43.

(51) - نفسه، ص 25.

(52) - نفسه، ص 50.

(53) - نفسه، ص 72.

(54) - نفسه، ص50-51.

-القيروان -إفريقيا الشمالية -الشرق العربي -ممسى -وادي ملوية ...).

وتتقابل الأفعال وردودها على واجهتين: واجهة الصراع حيث يكون لانتصار زهير على كسيلة رد فعل سلبي يتمثل في مقتل زهير في معركة ثانية ببرقة. ثم واجهة الرواية والتلقي حيث يبدي كل من فاطمة ومجيد ردود فعل عاطفية تتجاوب مع الانتصار والهزيمة. وردود الفعل لدى الأخوين هي أكثر تجسيما وبروزا من تلك التي تتصل بالحدث التاريخي، لذا أصبحت شرطا من الشروط التي تكمل حركته، إلى جانب عناوين الفصول التي تتميز بإشعاع خيالي واضح يوحي بحركة غنية («المقابلة» -«الاستجابة» -«يوم الفصل» -«الطارق الجديد»)، ويثير انتباه القارئ: («ابدأ بنفسك» -«التفكير أولا» -«آه لو تعرف» -«هاك الحقيقة» -«ركز انتباهك»).

إن عنصرا حيويا آخر قد ساعد الحدث التاريخي في تعويض جانب من الحركة المفقودة. ذلك أن رسام الكتاب - ونعتقد أنها رسامة - قد وفق في إضفاء الحركة الخيالية المطلوبة على الرسم الوحيد الذي اشتملت عليه المقطوعة (من مجموع ثلاثة رسوم تضمنها كل الكتاب). ففوق تعليق «مصرع كسيلة»[55] ظهر هذا القائد الرومي ظهورا متميزا عن المحاربين العرب الأربعة الذين حاصروه بسيوفهم ودروعهم العربية حصارا انعكس بجلاء على ملامح وجهه المتخاذلة. وقد تجلت حركة الرسم أيضا في أوضاع المتحاربين المتباينة، ثم في تموجات ملابسهم التي وفقت في التمييز بين ما هو عربي وما هو أجنبي. مع ذلك فهذا الرسم اليتيم لا يكفي لتغطية مجموع وقائع المقطوعة الممتدة إلى أكثر من ستين صفحة.

إجمالا لكل ما سبق نخلص إلى أن التفاوت بارز جدا بين طريقة توظيف العناصر التي تنتمي إلى التاريخ المحض، وتلك التي تنتمي الى ما هو قصصي خيالي.

*<u>حسان بن النعمان</u>.

بعد استشهاد زهير البلوي تبدأ المقطوعة الثانية والأخيرة. والترابط بين المقطوعتين يتم وفق خطة التتابع التاريخي التي لا تنطبق بالضرورة على خطة التتابع السائد في القصص غير الخاضع لهيمنة الحقائق الموضوعية. لذلك، تشكل تولية حسان بن النعمان بعد زهير إجراء يساير الحقيقة التاريخية بدلا من مسايرة أسلوب الرجحان أو الاحتمال الفنيين.

---

(55) - نفسه، ص52.

بتجاوز العنوان الأصلي للكتاب يلاحظ أن اسم حسان يظهر لأول مرة في نهاية فصل «حسن الاختيار»، وبالذات في صفحة 84. وإذا عرفنا أن مجموع صفحات الكتاب هو 187 صفحة؛ أمكن القول إن ظهور الشخصية الرئيسة قد تأخر كثيرا، وأن مقطوعة زهير يمكن أن تعتبر إرهاصا لمقطوعة حسان بن النعمان الذي عرضت شخصيته ضمن حدود تاريخية لا تتجاوزها إلى ما هو قصصي متميّز بصفات حركية أو جسمية. وفي حالات نادرة جدا استُبطن جانب من أفكار حسان وهواجسه بهذه الصورة: «كان هذا الرجل -يا مجيد- يشعر بالكثير مما كان يحاك في جانبه، كما كان يعرف ما للأغراض النفعية من المفعول في النفوس ذات الإرادة الضعيفة فاحتاط عند تأهبه للرحيل...»[56]، أو بهذه الصورة المقارنة التي تخرج الشخصية من إطارها الزمني: «إني لأعجب -يا فاطمة- من شأن هذا البطل العربي حسان بن النعمان... فأي ناحية اتجهت إليها من أعماله، تحسبه من الرجال المرموقين في القرن العشرين.. في حين أن الرجل عاش هذه الثلاثة عشر قرنا في ظروف لم تكن فيها كليات ولا جامعات»[57].

أضفيت على حسان صفات خلقية عديدة جدا تدفع القارئ إلى التساؤل إن كانت شخصيته «التاريخية» تتميز حقا بمجموع تلك الصفات: فهو رجل جمع بين البطولة والسياسة والإدارة، يمتاز بعلو الهمة وشرف الضمير[58] والخبرة الواسعة والقدرة على العمل[59]. وهو القائد المقتدر والمربي النبيه والنصوح الأمين، وهو الرجل العظيم[60] ذو الهمة الوثابة[61]، وهو الشريف النفس، المخلص في العمل وخدمة الصالح العام[62]. و«حسان أهل لكل إجلال وإكبار، وأهل لأن يعترف بفضله، ويشجع على خدماته، وينوه بأعماله»[63]. وتلك سمات سكونية لا تضع حسان أمام القارئ وهو في حركة تمثيلية كما في قصص جرجي زيدان ووالتر سكوت التاريخية. وبدهي ألا ننتظر من شخصية مرسومة بهذه السمات أفعالا غير التي تذكرها مصادر

---

(56) - نفسه، ص182.

(57) - نفسه، ص157-158.

(58) - نفسه، ص152-153.

(59) - نفسه، ص 157.

(60) - نفسه، ص164-165.

(61) - نفسه، ص 170.

(62) - نفسه، ص 175.

(63) - نفسه، ص171.

التاريخ: (تعيين حسان -استيلاؤه على قرطاجنة -هزيمته أمام الملكة الداهية ثم انتصاره عليها -إصلاحاته -عزله).

لكن هذه الخطة لم تكن عامة.ذلك أن الراوي ألح في تقديم جانب من شخصية عبد العزيز بن مروان -والي مصر الذي كان له دخل في عزل حسان- بجمالية لافتة ضمنها فصل «أوهام على الشاشة» فـ«بينما عبد العزيز يسبح في أفكاره (...) إذا به يتوهم أشباحا *تهاجمه بعضها منبعث من خزائنه، والبعض الآخر من غرف قصوره.*
(...) على إثر هذه الأصوات (...) نهض واقفا ليطمئن مخاطبيه من الخزائن أو من غرف الدور والقصور ويعدهم بتحقيق رغباتهم، ويلتمس منهم بعض إرشادات لأقرب حل يرضي طلباتهم، وإذا بصوت شديد اللهجة ينبعث من صدره:
إن هذه الرغبات، لا تلبى، ولن تتحقق ما دام القائد حسان يقود حركة الفتح.. فليعزل حسان! »(64).

اتجه القصد إذن إلى ضبط موقف نفسي تقمص شخصية عبد العزيز يوم أن نظر بعين الطمع إلى ما بين يدي حسان من غنائم وأموال. وتم ذلك بواسطة استبطان أعماق عبد العزيز وتشخيص جانب مما يختلج فيها بطريقة تجمع بين أسلوب خيالي تصرف في تقديم المادة التاريخية تصرفا جديدا، وآخر حركي تجاوز النعوت والأوصاف الخلقية ليستند إلى حركة داخلية.

إن من شأن هذا الاستثناء أن يجعلنا نقيد النتيجة التي انتهينا إليها فيما سبق بحيث نستطيع الآن الكلام عن استفادة -وإن كانت ضيقة- من بعض الإمكانيات التي يتيحها الجنس القصصي في تقديم الشخصية بطريقة تتحايل على الحقيقة التاريخية من دون أن ترفضها أو تنسخها. وإذ نؤكد مرة أخرى أن مثل هذه الطريقة لم تعتمد أكثر من مرة واحدة في هذا الكتاب على صعيد تقديم الشخصية وإسناد الفعل إليها؛ فإن حالات تعبيرية أخرى حاولت مثل ذلك التحايل على صعيد البلاغة من دون أن تفلح في الانغراس التام في التركيب الإخباري للنص، من ذلك الاستعارة والتشبيه والكناية في الأمثلة الآتية التي تحيل على صيغ تعبيرية مستهلكة وظفت في بعض مشاهد الوصف ومواقف الحوار وحالات استعراض المعلومات التاريخية: فإفريقية الشمالية تحتاج إلى رجل «يعمل بحزم ويقظة، على قطع دابر المتمردين، والقضاء على رؤوس الفتنة، وتخريب أعشاش

---

(64) - نفسه، ص176-177.

مشجعيها »[65]. والإمدادات التي تلقاها حسان كانت «كتائب من الفرسان، تضم رجالا ربوا في أحضان المعامع»[66]. ومعركة حسان والملكة الداهية بدأت هكذا: «... حتى إذا أسفر الصبح وآذن الليل بالرحيل، اشتبكت الجيوش، وقامت الحرب على قدم وساق»[67].

وزمن المقطوعة عموما تاريخي كما في السابق. وفي حالات نادرة جدا قد يستحضر موقف زمني غير تاريخي، كما في العبارات التي وصفت معركة حسان مع الكاهنة بصيغ بلاغية مكثفة: «تنبه -يا مجيد- لقد انقضى أمد الانتظار، ودنت ساعة الفصل، فارتفع غبار الكتائب، وبلغت القلوب الحناجر، وتواصى القوم بالثبات عند الصدمة الأولى. وما هي إلا لحظات، حتى استعرت نيران الحرب...»[68].

وأسماء الأماكن قليلة في المقطوعة تخرج عن الخطة المتبعة إلى الآن من توظيف للمكان حسب منطق التاريخ من دون أسلوب القص. لذلك تم تجاوز الإحساس بالأماكن الصغيرة القابلة للتمثل من خلال الفعل والوصف إلى استعراض أسماء الدول: (تونس -صقلية -فرنسا -إيطاليا -صقلية -الجزيرة).

إن انحسار اللقطات والمشاهد القصصية جعل الأوصاف والنعوت تتكتل داخل عبارات من أجل سد بعض الثغرات التي تبرز بين خبر تاريخي وآخر، مما أفرز صيغا استطرادية عديدة لم تخرج معظمها عن خطة «التراكم» التي ابتليت بها كثير من قصص الأطفال المغربية.

ومن مظاهر ذلك، اعتماد «التعليق» الذي يثيره الاستطراد من دون أن يقتضيه الحدث. فعلى إثر قرار حسان بالشروع في القيام بالإصلاحات؛ علق مجيد: «نعم الرأي ما ارتئاه القائد حسان يا فاطمة. هكذا يجب أن تكون همم المسؤولين وبعد نظرهم في عواقب الأحداث»[69].

ومن مظاهر أسلوب التراكم أيضا اعتماد «السؤال» لا لتطوير الحدث أو التشويق، بل لتحقيق غاية الاستطراد ذاته، «فكيف بالقائد حسان وأمثاله يا مجيد أن يرضوا رؤساء من هذا النوع [..] حتى يتمكنوا من تنفيذ خططهم، وتطبيق

---

(65) - نفسه، ص82.

(66) - نفسه، ص 127.

(67) - نفسه، ص 107.

(68) - نفسه، ص 138.

(69) - نفسه، ص148.

برامجهم؟»[70]. وتنتفي صيغة التشويق عن مثل هذا السؤال لانطلاقه من حقائق تاريخية مقفلة لا حق للراوي أن يتصرف في توجيهها الوجهة التيُ يشاء.وإنما ينبني التشويق الحق على السؤال الذي يحيل على المحتمل قصد رصد المجهول أو جانب منه، وليس على السؤال الذي يحاول مراوغة القارئ على ما قد يعرفه أو يكون قد اطلع عليه في كتب التاريخ. من هنا تضحى عملية التشويق بالسؤال في القصة التاريخية مغامرة محفوفة بالمخاطر. وفي بعض الحالات يرتبط السؤال بغاية طلب المعلومات المتصلة بموقف أو قضية. حينذاك يغدو الاستطراد أكثر مجانية لانبنائه خارج الحدث القصصي. إن مجيد سأل أخته: «مهلا يا فاطمة، هل لك أن تزوديني ببعض المعلومات عن مدينة قرطاجنة تلك البلاد التي طالما نوهت بعظم شأنها في سياق حديثك؟»[71]. ويتخذ جواب فاطمة بالطبع صيغة تعليمية خالصة.

من ناحية ثالثة ينتج التراكم بسبب توظيف الاستطراد لغاية تبريرية تعتمد لتعليل ظاهرة أو موقف تاريخي. من ذلك محاولة فاطمة تعليل الإصلاحات الإدارية التي قام بها حسان بعد انتصاراته في إفريقيا الشمالية: «مم تعجب يا مجيد؟. ألست تعرف الطبيعة العربية [؟]. لقد اجتمع فيها ما انفرد في غيرها. اعتدال في المزاج وسلامة الذوق، وصفاء العقل، وذكاء حاد، وتفكير مستقيم، وعمل بإخلاص ونزاهة»[72].

كما نتج التراكم عن الدعاء الإضافي الذي لا يبرر الفعل القصصي أو يعمل على تطوره: «بربك أمهليني -يا فاطمة- لأسجد شكرا لله، وثناء عليه، فلقد أتاح لي -سبحانه- فرصة الحياة حتى عرفت كيف أدرك القائد زهير بن قيس البلوي ثأر عقبة ابن نافع ورفاقه من القائد كسيلة...»[73]، كما نتج عن توجيه النصيحة المضافة: «حاول -يا مجيد- أن لا يكون همك من معرفة التاريخ هو معرفة الغالب والمغلوب والمتولي من الرؤساء و المخلوع، تأسى لهذا وتفرح لذاك. عود نفسك البحث والتنقيب عن ما وراء سرد الحوادث والوقائع من الخفايا والاسرار...»[74].

وفي حالات أخرى نتج التراكم عن تضخيم رد فعل المتلقي للمعلومات التاريخية

---

(70) - نفسه، ص 154.

(71) - نفسه، ص 97.

(72) - نفسه، ص159.

(73) - نفسه، ص 141-142.

(74) - نفسه، ص 167-168.

بضحيما يصل إلى حد المبالغة. فبعد عزل حسان يقول مجيد: «والله إنها لنكسة وأية نكسة يا فاطمة.. فلولا أنك عودتني تلقي الصدمات، وخصوصا ما كان منها في الميادين الاجتماعية، لكنت الآن صريع نوبة عصبية من جراء هذا الحادث الجلل، فشكرا لك ثم شكرا!!»[75].

من جانب آخر نتج التراكم من الإلحاح على نقل تفاصيل خطبة كاملة تستغرق حوالي ثلاثة صفحات[76]، أو بالاستشهاد ببيت شعري[77] أو شطر محور منه[78]، أو بآيات قرآنية[79]، أو بتقديم معلومات تاريخية قديمة سابقة على أحداث النص بقرون طويلة[80]، أو بشرح اسم تاريخي داخل المتن[81]، أو بتوظيف صيغة تعبيرية جاهزة[82]. وباختصار، فإن مظاهر التراكم في المقطوعة من الكثرة والتنوع لدرجة قد تجعل المحلل يحتاج إلى مصطلحات أخرى ليستطيع حصر تلك المظاهر وتسميتها.

تضم المقطوعة مواقف وأحداثا كافية لتجسيم مجموعة مهمة من الأفعال وردودها. فتعيين حسان بن النعمان يأتي رد فعل على مقتل زهير في المقطوعة السالفة. وتقدم حسان في الفتح يأتي بعد توقف الفتح على عهد زهير. وأطماع عبد العزيز بن مروان يعقبها عزل حسان. وتغلغه في بلاد المغرب يعقب تراجعا في المشرق. وظهور حقيقة حسان لدى الخليفة الذي طلب منه العودة إلى منصبه، يعقبه رفض من جانب حسان بعد أن جرحت كرامته. وظلت كل هذه الأفعال وردودها في مستوى تاريخي إخباري.

إن مجموع العناصر الأسلوبية التي عرضناها إلى الآن (مستويات الشخصيات -الأفعال المسندة -الزمان -المكان -مظاهر التراكم -الفعل رد الفعل) تفسح المجال لاستنطاق العلاقة التي تربط الراوي بشخصيات المقطوعة وأفعالها. وسبقت الإشارة في بداية هذا التحليل إلى أن مجيد وفاطمة يقومان بتقديم مادة النص بالتناوب

---

(75) - نفسه، ص 181.

(76) - نفسه، ص90-92.

(77) - نفسه، ص 154.

(78) - نفسه، ص 151.

(79) - نفسه، ص 130.

(80) - نفسه، ص 111-114.

(81) - نفسه، ص 100.

(82) - نفسه، ص96.

الذي قد يحتمل تسميات جديدة مثل «العرض» و«المناظرة» و«الحوار» ولاحظنا أن فاطمة تمثل مستوى ثقافيا يعلو على ذاك الذي كان من نصيب مجيد. وإضافة إلى ذلك ظهر مجيد شخصية صغيرة السن قليلة التجربة كما قررت أخته ذلك: «لا لوم عليك أيها الأخ، لأنك لا تزال حديث السن. تنقصك التجربة، ويعوزك الاطلاع على أخبار الفتوحات»[83]. ودور مجيد في الرواية دور مساعد. فهو يلقي الأسئلة ويعلق على الأخبار ويستفسر عن بعض الخفايا والحوادث التاريخية ويعلل بعضها بصورة خاطئة أو صائبة، ويقوم بالدعاء والشكر. أما فاطمة فهي التي توجه دفة الحديث وتجيب عن أسئلة مجيد وتؤكد أو تخطئ بعض تعليلاته وتزوده بالمعلومات التي يطلبها وتعود به القهقرى إلى قرون سحيقة موغلة في القدم مما يثبت اطلاعها الكبير وهيمنتها على كل ما يجري داخل الكتاب من أحداث ومعرفتها بما يحدث في المشرق والمغرب العربيين في وقت واحد. كل هذا من شأنه أن يجعل القارئ يخلط بين شخصية فاطمة بوصفها راوية تقديرية وبين الكاتب نفسه باعتباره الراوي الحقيقي. وفي المقطوعة إشارة صريحة إلى أن مثل ذلك الخلط هو عين الحقيقة. فقد جاء على لسان فاطمة قولها وهي تخاطب أخاها: «من الخطإ -يا مجيد- أن أحشر في حديثي عن أبطال الفتح الإسلامي للمغرب العربي شيئا من تاريخ قرطاجنة، ربما سيكون فيه تشويه للحقائق من جهة، وخروج عن الموضوع من جهة أخرى، ولكني أقدر أن أقول لك: تلبية لرغبتك في الاطلاع على تاريخ قرطاجنة سأخصها بجزء من هذه السلسلة بحول الله..»[84].

من كل هذا يتضح أن الكاتب قد تقمص شخصية فاطمة لكي يعرض من خلالها معلوماته التاريخية. ولا داعي بعد هذا للقول إن هذا الراوي يعلم كل شيء بمثل الصورة التي قد يعلم بها بعض رواة القصص. إلا أنه يعلم كل شيء ليس بالمفهوم القصصي للعلم فحسب، بل حتى بالمفهوم التاريخي، مما نتج عنه أن انطبع السرد في المقطوعة، بل في الكتاب كله بثنائية الرواية والتأريخ.

يصعب -من خلال مصطلح أسلوبي وحيد- ضبط العلاقة الكلامية التي تربط بين فاطمة، باعتبارها راوية تقديرية، وأخيها مجيد، بوصفه متلقيا ومساعدا في الرواية. وتأتي الصعوبة بسبب تعدد أشكال تجاذب الكلام بينهما. وحيث إن تدخلات

---

(83) - نفسه، ص 126.

(84) - نفسه، ص 98- 99.

الأخوين تتسم عادة بالطول، خاصة بالنسبة إلى فاطمة، فإن هذه المساجلات تدخل في إطار ما يسمى بالمناظرة. غير أن الأمر ليس كله كذلك. ففي بعض المواقف تتخذ المساجلة طابع السؤال والجواب القصيرين بدرجة تذكر بالحوار المسرحي وإن لم تكن إياه نظرا لاندماجه في السياق الإخباري وعدم اعتماده على القالب الحواري المتبع عادة في قصص الأطفال الغربية من وضع الكلام المنطوق بين علامتي تنصيص، والتمهيد له بفعل القول وبعارضة وما أشبه، وإنجازه بالرجوع إلى بداية السطر.

وإلى جانب «الحوار»، قد ينسحب مصطلح «العرض» على جانب من مساجلات الأخوين، وبالذات تلك التي ترجع بالقارئ إلى أحداث موغلة في القدم، كما يمكن أن ينسحب على جوانب منها مصطلحا «الجدل» أو «الحديث». وعلى كل، ومهما تعددت تسميات خطة التواصل بينهما، فإن كثيرا من مظاهرها الشكلية لم يُنجز بالدقة المطلوبة عادة في قصص الأطفال كتجاوز استعمال علامة الاستفهام في نهايات بعض الجمل، أو توظيف علامة التعجب بدلا من علامة الاستفهام (وهي حالة تكررت كثيرا) أوالاستفهام في غير محله كما في نهاية الجملة الآتية: «ودامت سيادتهم وقوة سلطانهم في تلك المستعمرة العظيمة -يا مجيد- ستة قرون؟»[85]. كما كانت الفاصلة توضع خطأ في موضع النقطة، أو يتم تجاوز النقطة، أو توضع فاصلة خطأ وراء نقطة أو نقطتين. ومثل هذه الأخطاء الترقيمية قد تكون راجعة إلى الإخراج المطبعي.

تعتمد العلاقة الكلامية الرابطة بين فاطمة وأخيها، أساليب بلاغية غير قابلة للتلاحم التام بالخبر، على غرار عدم التلاحم المرصود سالفا للتحايل على الحقيقة التاريخية. من هذا القبيل توظيف فاطمة لأسلوب الحكمة والمثل في مخاطبة أخيها: «لا تتسرع في الحكم -يا مجيد- ولا تيأس، ففي العجلة الندامة، وثمرة اليأس، الخيبة والفشل»[86]. «ردت البربرية على خالد بقولها: وهل أنت موافق على احتمال هذا العار؟ المنية ولا الدنية يا خالد!»[87] «فالنار ولا العار»[88]. «هكذا جنت على نفسها براقش»[89]. وكل هذه التعابير الحكيمة تصدر عن فاطمة تمشيا مع

---

(85) - نفسه، ص 112.

(86) - نفسه، ص 118.

(87) - نفسه، ص 133.

(88) - نفسه، ص 134.

(89) - نفسه، ص 125.

مستواها المعرفي الذي يفوق مستوى أخيها.

ومن زاوية أخيرة، تقوم العلاقة الكلامية بين فاطمة وأخيها على خطة واضحة الافتعال تتمثل في إقحام النداء «يا فاطمة» أو «يا مجيد» داخل معلومات الفصل وأخباره بصورة يظل فيها النداء -الذي ينجز في الغالب بين عارضتين- تعبيرا منبتا لا يغني وصف الشخصية، ولا يعمق الفكرة أو ينوع مراتب الفعل والحركة. والأمثلة على هذه الخطة عديدة.

تلك زوايا تتحدد من خلالها العلاقة الكلامية بين الأخوين اللذين يقومان، بتفاوت، بمهمة الرواية. وقد سبق أن لاحظنا أن مهمة فاطمة تختلط مع المهمة الإبلاغية للكاتب نفسه. بقي أن نضيف إلى مجموعة السمات التي تميز بنية المقطوعة، الرسمين اللذين أنجزا بالعناية الفنية نفسها التي أنجز بها رسم المقطوعة السالفة. ويمثل أول الرسمين «صورة الملكة البربرية على رأس القواد والجنود خطيبة»(90)، وفيه يتم التركيز على الملكة الداهية بوضعها وسط الحلقة، وإبراز جسمها كاملا عكس المحيطين بها، وتأكيد الجوانب الخارجية لجسمها وملابسها بخطوط منحنية قوية، ويُضفي على محياها طابع الجدية والعزم. ولعل أهم ما يميز هذا الرسم إبرازه للبيئة المحلية التي تنتمي إليها الملكة البربرية من خلال إظهار الوشم على جبينها وذقنها. أما الرسم الثاني والأخير فقد كتب تحته التعليق الآتي: «تفرغ أمام الملك القرب التي كانت مملوءة بالجواهر والأحجار الكريمة»(91). وفيه يعبر منجز الرسم عن حيوية بارزة من خلال مجموعة من الأشخاص بعضهم ينظر إلى القرب وهي تفرغ، وبعضهم يحمل قربا وأواني أخرى، بينما توسط الرسم عبد يفرغ أمام أعين الحاضرين صندوقا تتلألأ محتوياته. وعموما، اتسمت رسوم النص الثلاثة -التي أنجزت بمفارقة بين اللونين الأبيض والأسود- بدقة شديدة تجلت، إضافة إلى المظاهر السالفة، في إبراز تفاصيل الملابس والوجوه وحركات الأيدي ومنعرجات الجدران وأدوات أخرى. من كل ذلك نلمس كيف وفقت الرسوم في نقل القارئ الطفل إلى المستوى الخيالي المطلوب، بينما اكتفت الكتابة بالوقوف -في معظم الحالات- عند حدود التاريخ بمفهومه الإخباري.

---

(90) - نفسه، ص 105.

(91) - نفسه، ص 184.

* الخاتمة.

هل لنا بعد كل هذا أن نبحث عن ذروة وعن حل للعقدة؟. الحقيقة أن مثل هذا البحث سيفضي إلى نتائج محدودة جدا ما دامت الإشارات العديدة السابقة قد أبرزت بجلاء أن الكاتب لم يشأ استغلال نصيب الحرية الذي تخوله عادة القصص التاريخية، واكتفى، بدلا من ذلك بـ«تخيل» حوار بين أخوين قدم من خلاله معلومات جمة.

من هنا فانتصار حسان على الملكة الداهية، ثم رفضه العودة إلى المغرب، إنما يحيلان القارئ على سببية تاريخية وليس على أحداث قصصية عرضت بتطوير وتشويق وانبناء يؤدي إلى ذروة وحل. ولعل ما يسند هذه النتيجة عدم احساس القارئ بتنوع بين مراتب التعبير قبل حدث الانتصار والأحداث التي تلته.

ويتضح مما سبق أن ما هو قصصي لم يستطع أن يغطي -أو على الأقل أن يحور- ما هو تاريخي في النص، لذا، فقراءة خاتمته في ضوء قيم وسمات الظرف الخارجي الذي أنجز ضمنه الكتاب، إنما يعني رصد علاقة غير فنية بين ما هو تاريخي وما هو واقعي.

لا شك في أن مؤلف الكتاب قد طمح إلى تقديم قصة تاريخية في شكل روائي. وإن مجموع الملاحظات العديدة السابقة، تسعفنا في الإقرار بأن الخطاب التاريخي لم يصل بالعناية المطلوبة إلى القارئ وأن شروط الجنس الروائي حسبما حددناها في الباب الأول من هذا البحث لم تبرز بالصورة المتوخاة. كل ذلك يجعلنا ننتهي إلى أن قصة «حسان بن النعمان» على الرغم من صلاحيتها لطفل المرحلة المتأخرة، فإنها لن تحقق له المتعة المرجوة.

الفصل الخامس

الخطاب الشاعري

تبعا للنتائج التي انتهينا إليها في الفصول الأربعة الماضية؛ سنوالي في الفصل الحالي النظر إلى بعض قصص الأطفال المغربية من زاوية ما أسميناه بالخطاب الشاعري. وتمشيا مع الخطة المعمول بها في بدايات فصول هذا الباب؛ سنحاول البدء بتحديد مفهوم الشاعرية بنوع من الدقة حتى نستطيع مسايرة التحليل وضبط مراحله بأكبر قدر مكن من الوضوح.

* الحكاية الشاعرية.

إذا حاولنا فحص القطيعة الظاهرية التي نقيمها في أذهاننا بين ما هو «شعر» وما هو «نثر»؛ أثار انتباهنا أن تلك القطيعة ليست مطلقة. وإذا عمدنا في هذا القبيل إلى إقامة مقابلة بين فني الشعر والقصة؛ لاحظنا أن الشعر لا يخلو من عناصر تمثيلية REPRÉSENTATIFS، وأن القصة بدورها تحمل خصائص تجعل النص كثيفا معتما[1].

وإذا تجاوزنا الجنس الأدبي المركب المسمى بالشعر القصصي أو بالقصة الشعرية حيث يقوم البناء على وزن عروضي وعلى سمات فنية شعرية وقصصية متداخلة؛ وجدنا أسلوبا أدبيا آخر يقوم على تلك السمات المتداخلة نفسها، باستثناء الوزن العروضي؛ سماه بعض النقاد بالحكي الشاعري RÉCIT POÉTIQUE، وهي صورة حكائية مكتوبة بالنثر، تستعير من القصيدة وسائل عملها وتأثيراتها، حيث إن تحليلها يجب أن يأخذ في الاعتبار جماليات الوصف السائدة في كل من الرواية والقصيدة في وقت واحد[2]. بهذا المعنى يكون الحكي الشاعري ظاهرة انتقال بين الرواية والقصيدة، يطمح إلى تعريف عالم متميز، وفردوس كان ضائعا ثم استعيد[3]، كما في بعض الكتابات النثرية للويس أراغون وأندريه بريتون وجان

T. TODOROV: INTRODUCTION A LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE. P.64. - (1)
JEAN-YVES TADIÉ: LE RÉCIT POÉTIQUE. P.U.F 1978. COLL. ECRITURE. P.7.- (2)
IBID. P. 197. - (3)

كوكتو وجان جيرودو ومارسيل بروست وأثورين، وفي معظم كتابات جبران خليل جبران ومحمد الصباغ.

عمد النقد المعاصر إلى تمييز مجموعة من السمات الفنية لهذا الأسلوب الأدبي الذي ليس بالجديد، والذي قد يتخذ أجناسا قصصية متنوعة (رواية -قصة -قصة قصيرة...). ومن تلك السمات أن الحكي الشاعري يبدو كأنه يرفض الخبر HISTOIRE التقليدي، وأن محتواه الاجتماعي الواعي يتسم بالضعف، وأنه بالمقابل يقترب من عالم الأسطورة من خلال توافقه مع الطبيعة ومع ما هو لا زمني. ويمكن القول إن غموض التعبير في هذا النمط من الكتابة يجعل معاني نصوصه تحيل على ذاتها.

من تلك السمات أيضا، اعتماد الحكي الشاعري على الفضاء القصصي بوصفه كلمات مكتوبة على الورقة وفق نظام خاص، ثم باعتباره إشارات لغوية قادرة على إحداث تأثير تصوري لدى القارئ؛ ومن هنا اهتمامها بإبراز معالم الصورة الشاعرية الحالمة. ومن ذلك اعتماد الزمن الإيقاعي المتقطع، ورفض الزمن الواقعي الممتد، وتعدد مستويات الوصف (وصف الأماكن/ وصف الطبيعة)، واعتبار البطل الرئيس شخصية أساسا ووحيدة، تطمح إلى إعادة خلق العالم من خلال نظرتها الخاصة المنفردة بصورة يستحيل معها الآخرون إلى أشباح، ثم تنوع مستويات الرموز، والتركيز على موسيقية الكلمات والتراكيب والخصائص الصوتية للحروف، والضغط على بعض نبراتها، واعتماد الأحلام وذكريات الطفولة والمشاعر الذاتية من حيث هي موضوعات أثيرة[4].

وفي ميدان قصص الأطفال تنحسر بشدة السمات الشاعرية بمفهومها السابق لكي تبرز بدلا منها شاعرية جزئية على صعيد بعض الجمل أو الصور من دون أن تستطيع الهيمنة على كل العناصر نظرا لأن قصص الأطفال تنبني عادة على درامية حركية ترفض الاستكانة. فـ«أليس في بلاد العجائب» للويس كارول هي حكاية حلم طويل ممتد، تملك من سمات الشاعرية الشيء الكثير، ولكنها ليست حكاية شاعرية نظرا لأنها نص مفعم بالدرامية والحركة وتضارب الأهواء، ذو زمن متسلسل بدرجة يصير معها الحلم وسيلة للتأثير وإحداث الانطباع وليس غاية تقصد لذاتها.

إن قصص الأطفال المغربية لم تخل من مشاركة في هذا النمط من الكتابة وإن

---

(4) - اعتمدنا في تلخيص هذه السمات على مجموع كتاب (جان إيف تادييه) المشار إليه آنفا.

اقتصر الأمر على كاتب وحيد هو محمد الصباغ الذي تهيمن الشاعرية على معظم كتاباته سواء منها الموجهة للكبار أو للصغار. وقد كان بودنا أن نحلل في هذا الفصل كتابه «عندلة» نظرا لاحتوائه على خصائص الحكاية الشاعرية التي لا تقبل الرد. إلا أن كثافة تلك الخصائص تعلن مسبقا عن عدم قدرة الطفل على متابعة المقروء بالقدر المطلوب من الفهم، الشيء الذي جعلنا نعدل عنه إلى «مجموعة قصص بسمة للأطفال»(5) للكاتب نفسه، وهي مجموعة تتسم بوضوح نسبي. وخوفا من التكرار، فقد قرأنا مبدئيا المجموعة كلها قراءة فاحصة، ثم انتقينا من بين نصوصها التسعة أربع قصص للتحليل، بحيث إن المقارنة التي سنعقدها في آخر هذا الفصل بين ما هو شاعري وما هو واقعي ستكون نتيجة للقراءة والتحليل معا.

* نشيد مدرسي.

هذا أول نص في الكتاب. وهو يخلو من التمهيد وينبني على مقطوعتين وخاتمة تتخذ صيغة التعليق، وفيه تقوم مجموعة من الحروف بمغامرة عجيبة تنتهي بتكوين كلمة «فلسطين».

1- في المقطوعة الأولى يغادر كل حرف من الحروف الستة الآتية: ف -ل -س -ط -ي -ن مكانه (الذي لا يحدَّد)، ثم يرفض في مرحلة ثانية الاستقرار ضمن كلمة تضم في تركيبها الحرف نفسه إلى جانب حروف أخرى، ثم ينتهي المطاف بالحرف في مرحلة ثالثة إلى الاستقرار ضمن ورقة صغيرة (لا يحدَّد نوعها). وتتكرر هذه العملية، بمراحلها الثلاث، ست مرات، أي ما يساوي مجموع الحروف المكونة لكلمة فلسطين. وحتى تزداد هذه التفاصيل وضوحا نورد نموذجا من تلك العملية الثلاثية:

1- «قفزت "ف" من مكانها وقالت:

2- لا أريد أن أسكن:

في: الفلـــــة.

في: الفلـــــك.

في: الفراشـــة.

3- وطارت إلى ورقة صغيرة».

---

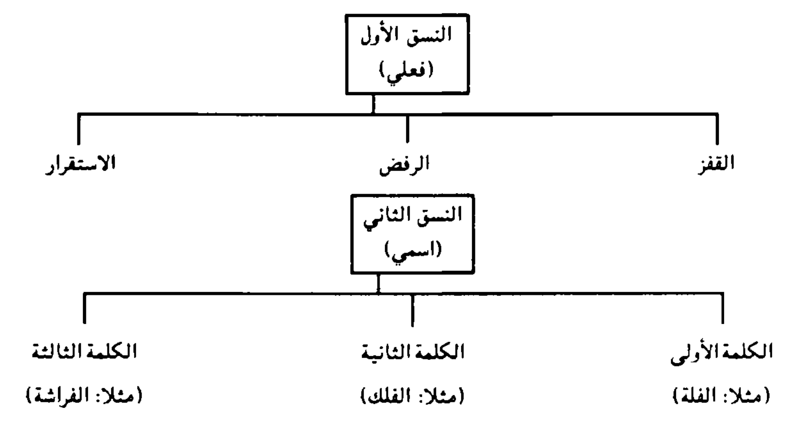
(5) - صدرت عن دار الكتاب اللبناني (بيروت) ودار الكتاب المصري (القاهرة)، 1975. والملاحظ أن صفحات الكتاب غير مرقمة، لذا فإن الإحالات التي سنعتمدها ستكون بدون ترقيم.

على وتيرة هذه الصيغة ستقفز باقي الحروف، وسترفض السكنى ضمن ثلاث كلمات قبل أن تطير إلى الورقة الصغيرة. على هذا الأساس يكون التغيير الذي سيلحق تلك الصيغة متمثلا في تنوع الحرف وتبدل الكلمات التي ترفض الحروف السكنى فيها.

يكتب كل حرف من الحروف الستة المذكورة في أعلى كل صفحة بخط يدوي ذي حجم كبير جدا وبلون مختلف. وفي أول سطر من أسطر العملية الثلاثية يعاد كتابة الحرف نفسه، لكن بحجم صغير، وبلون أحمر، ثم يوضع بين علامتي التنصيص. أما الكلمات الثلاث التي يرفض الحرف أن يسكنها فتتميز بضغط واضح على الحرف المقصود بصورة تلفت النظر. (في المثال المذكور أعلاه، تم الضغط على حرف الفاء).

كما أن تلك «الكلمات المرفوضة» تقدم بدورها في نسق ثلاثي ذي بداية موسيقية واحدة (وأحيانا يتم الاشتراك حتى في حروف متوسطة أو متأخرة)، وأنها تكون دالة دائما على معنى ناعم، مسالم، مرغوب فيه. هكذا ترفض «ل» السكنى ضمن الكلمات الآتية: «اللحن -الوردة -البذخ»، و«س» ضمن كلمات: «السوسنة -السرادق -السندس»، و«ط» ضمن كلمات: «الطرفة -الطرب -الطيب»، بينما ترفض «ي» السكنى ضمن كلمات: «الياسمينة -اليمامة -الياقوتة»، و«ن» ضمن كلمات: «النرجسة -النجمة -النخوة».

إضافة إلى الصفات السابقة التي رصدناها في مجموع أنساق «الكلمات المرفوضة» فإن كلا منها يحتوي على كلمة دالة على وردة أو زهرة باستثناء النسق المتصل بحرف الطاء، وأن المقصود بالدرجة الأولى من كلمات النسق ليس دلالاتها، بل تتاليها الموسيقي، وأن كلمة من بين كل مجموعة من «الكلمات المرفوضة» تحيل على رسم ملون ينجز في صفحة تلك المجموعة ذاتها. وانطلاقا من كل السمات المرصودة إلى الآن نستنتج أن المقطوعة تنبني على نسق ثلاثي فعلي كبير، يتفرع فعله الثاني إلى نسق اسمي جديد وفق الشكل الآتي:



هذا وقد كان إنجاز النسقين على الصفحة بنفس الطريقة التي يكتب بها الشعر الحر أو المنثور. وبدهي أن المقصود من كل هذه الترتيبات الشكلية (الموسيقية/ توزيع الكلمات والأسطر على الصفحة/ تلوين الحرف أو الضغط عليه أو تصغيره أو تكبيره/ الرسم) إنما هو مساعدة القارئ الطفل للانغماس في ذلك العالم الحالم الذي يود الراوي أن يدخله فيه. إلا أن ذلك لن يحدث بالانسياب المؤمل نظرا لأن الطفل سيتوقف حتما للسؤال عن معنى كلمة من كلمات النسق الثاني خاصة، كالبذخ والسرادق والنخوة، التي روعي في اختيارها الجانب الموسيقي بالدرجة الأولى قبل البعد الدلالي ومدى مسايرته لمدارك الطفل.

2- بعد المراحل الثلاث (القفز -الرفض -الاستقرار) التي قام بها كل حرف من الحروف الستة (ف -ل -س -ط -ي -ن)؛ يكسر الراوي النسق المعتمد إلى الآن لكي يخبرنا في المقطوعة الثانية والأخيرة بما يأتي:

«اجتمعت الحروف الخمسة
صفا واحدا في ورقة صغيرة
كجنود صغار، وارتفع لسانها
بنشيد مدرسي من جميع
الكتب المدرسية:
لا نريد أن نسكن إلا في بلادنا».

ونبدأ أولا بالإشارة إلى تناقض سيحير حتما القارئ الطفل (وهو القارئ الذي يحدده عنوان الكتاب)؛ ذلك أن مجموع الحروف المكونة لكلمة فلسطين هو ستة وليس خمسة كما أخبرنا الراوي خطأ في المقطوعة[6]، ثم نشير ثانيا إلى أن الراوي يتحدث عن «ورقة صغيرة» قد نخمن، ويخمن معنا الطفل كذلك، أنها ورقة دفتر أو كتاب نظرا لتركيز السياق على الحروف التي تتضمنها عادة الدفاتر والكتب. إلا أن الرسم المصاحب يُجلِس الحروف في نهاية المقطوعة، مجتمعة على ورقة «كبيرة» من أوراق الشجر، ونذكر ثالثا أننا إزاء صفة مفاجئة، ولعلها غامضة، تنهي بها الحروف الستة تنقلاتها: فبعد صفات الحركة الحرة والرفض والطيران؛ نراها في نهاية المطاف تجتمع لتصيح بلسان واحد غير نابع من بنية تلك الصفات، بل من «جميع

(6) - الطريف في الأمر أن ناقدا أوصل ذلك المجموع إلى سبعة أحرف. انظر: عبد العلي الودغيري، قراءات في أدب الصباغ، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1977، ص 104.

الكتب المدرسية»!، وهو ينبوع يوحي بالقيد والتلقين وصرامة التعلم أكثر مما يوحي بالانطلاق، خاصة أن محتوى النشيد يتصل بشعب يعشق الحرية ويكافح،من أجلها. من هنا كانت العلاقة بين المقطوعتين تنضوي تحت رابطة التضام.

إن الخبر المتصل بنشيد الحروف في المقطوعة الثانية يكوّن على صعيد الإنجاز نسقا آخر من الكتابة المعتمدة هذه المرة على الأسطر المتساوية، والجملة الملونة، في مقابل الكتابة الشبيهة بالشعر والحرف الملون في المقطوعة الأولى.

نحن إذن إزاء كتابة شكلية متقنة الإخراج، تقدم للقارئ خطابا شفافا تقوم بالبطولة فيه، بدلا من الإنسان، مجموعة من الحروف من خلال فئة من عناصر السرد التي لا تتراكب فيما بينها بالصيغة المألوفة في قصص الأطفال. وإعطاء البطولة للحروف لا يجب أن ينسينا الإشارة إلى شخصية بسمة التي برزت فجأة قبيل انتهاء النص بخمس كلمات من دون سابق تمهيد، وهو بروز لا صلة قصصية له بتنقلات الحروف وبنية النص عامة، لذا فهو أدخل في إطار التعليق الإضافي منه في الخاتمة. وعلى كل فالتعليق يخبرنا أن من الحروف الأولى التي تعلمت بسمة كتابتها وربطها: ف.. ل.. س.. ط.. ي.. ن.

قد يقول قائل إن تنقلات الحروف في المقطوعتين كانت تتم في خيال بسمة على أساس أن تكوّن منها -كما في التعليق- كلمة فلسطين. إلا أننا لا نستطيع مسايرة هذا القول نظرا لأن العناصر الحاضرة في النص لا تكفي القارئ الراشد -بله الطفل- لاستحضار تلك الدلالة الغائبة.

هل يمكن لكلمة «فلسطين» التي بلورتها تنقلات الحروف في نهاية النص أن تكون حاملة لدلالة قومية حقيقية؟. للإجابة، نعود إلى مقدمة هذا الفصل لنذكّر بتلك السمة البارزة التي تجعل دلالات الخطاب الشاعري تكاد لا تحيل على أي واقع خارجي غير واقع النص ذاته. ذلك أن حركات الحروف (القفز -الرفض - الطيران -الاجتماع -الغناء) تكون الوحدات الأساس في النص، وهي وحدات لا تتضمن أية دلالة واقعية أو قريبة من الواقع وإنما تتضمن صورة حالمة لم تستطع العبارة المباشرة الآتية أن تخفف من غلواء حلمها: «لا نريد أن نسكن إلا في بلادنا».

لقد تم العدول إذن في النص عن مواجهة فكرة قومية فلسطين بصورة صريحة أو ضمنية إلى إبرازها من خلال واقع شاعري استعمل رمزا للواقع الحقيقي كما يراه الراوي وليس كما هو في الحقيقة. وهذه خطة مشروعة في الخطاب الشاعري على العموم. أما عندما يتوجه الخطاب إلى الأطفال، فعلى الخطة أن تختلف، وعلى

مجموع العناصر أن تتكيف مع الشروط العمرية والقصصية للأطفال. ومن هنا يبقى على الرمز أن يتخلى ما أمكنه عن مستواه التجريدي ليكون في مستوى مدارك الأطفال. وما دامت مرحلة الطفولة المتأخرة نفسها لا تسمح علميا بمثل ذلك النوع من التفكير المجرد؛ فالخطاب الشاعري لا يصل عادة إلى الأطفال بتمام الوضوح المطلوب.

إنه من البدهي القول إن «لأي أديب الحق في استعمال أي رمز على شرط أن يقوم هذا الرمز بوظيفة عضوية في العمل الأدبي، وإلا تحول الرمز إلى مجرد زخرف خارجي لا قيمة له وبالتالي فإنه يتحول إلى نتوء يعتور البناء العام للعمل ويشوه جماله، لأن الأديب يستعين بالرمز عندما تعجز اللغة التقريرية عن إيصال معناه إلى القارئ وعليه أن يتخلص منه في الحال، إذا أحس أنه يقف عقبة في سبيل تطور عمله ونموه الخلاق»[7]. لذلك فالرمز الشاعري لن يكون هنا عنصر إثراء للنص -من المنظور المقدر للقارئ الطفل- بل هو عرقلة في سبيل الاستمتاع المتوخى. فالمتعة تتوقف على الاستيعاب، والاستيعاب لا يتحقق بالصورة المنتظرة عند غياب الحد المعقول من العلامات الأساس التي على الطفل الارتكاز عليها في العملية الإدراكية. (لقد عالج زكريا تامر هو الآخر فكرة الوطن الفلسطيني بأسلوب شفاف، لكنه لم يقطع خلاله الصلة مع الواقع الحقيقي لما اعتمد بعض العناصر القابلة للإدراك من قبل الطفل، كصلة وصل بين ما هو حالم وبين ما هو حقيقي)[8].

والمعروف أن فكرة الوطن ونموها لا تتخذ قيمة عاطفية وافية إلا في مستوى السنة الثانية عشرة أو ما بعد ذلك[9]. لذا لا يجب أن ننتظر استمتاعا حقيقيا ينبع من قراءة نص يتحدث عن الوطن الفلسطيني بتجريد وشاعرية كاملة، من دون إخضاع الخطاب لمقتضيات الطفولة.

* * *

* **<u>على مائدة الطعام</u>.**

إذ كانت بسمة قد ظهرت في آخر النص السابق شخصية مضافة؛ فإن حضورها في النص الثالث من المجموعة كان مغايرا. فهي قد برزت منذ السطر الأول، واستمرت

---

7 - نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، سلسلة مكتبة الثقافية 345، ص110-111.

8 - سيت د. ر. تغني نعربي، بيروت، سلسلة (قوس قزح) (8).

9 - حي ب حبه وبيريل بتهلدر، علم نفس الولد، ص 112.

حاضرة فيه حضورا محوريا. لذلك فالحدث هنا انطلق في رحلة مغايرة لتلك التي عرفتها الحروف في «نشيد مدرسي». إلا أن الاختلاف في المسيرة لم يمنع من أن يستمر الخطاب الشاعري مهيمنا : إن بسمة تجلس إلى مائدة العشاء، وفي انتظار الطعام، تحدق في رسوم منديل المائدة، فتتيه في حلم يقظة مع مغامرات أوحت بها شخصيات رسوم المنديل (النميلة -الحلزون -الحجلة)، ثم شخصية رسم الطبق (البيضة).

ذلك جـــزء من الــخــبــر في مستواه الحاضر. وإذا استحضرنا المستوى الغائب أيضا، أمكننا أن نميز في النص الأجزاء الآتية:

1 - مقدمة.

2 - مقطوعة أولى: شرود بسمة مع رسم النميلة.

3- مقطوعة ثانية: شرود بسمة مع رسم الحلزون.

4 - مقطوعة ثالثة: بسمة والحجلة.

5 - مقطوعة رابعة: بسمة وكتكت.

1- <u>المقدمة</u>.

وتشتمل على مجموعة من العناصر التي سيكون لها دور ملحوظ في بناء النص: شخصية بسمة والزمان (انتظار الطعام)، والمكان (مائدة الطعام) وأدوات ستساعد بسمة في الشرود (الصحن/ الرسوم/ المنديل).

2- <u>شرود بسمة مع رسم النميلة</u>.

ثم تبدأ مباشرة أولى المقطوعات الأربع. وأول ما تتأمله بسمة على منديل المائدة مزخرفا رسم نميلة تصارع قطرة مطر ثم تنتصر عليها. ويحول الانتصار النميلة في النهاية إلى كائن «شفاف». هكذا فالرسم الجامد لا يكتفي -في شرود بسمة- بأن يتحول إلى كائن متحرك، بل يضيف إلى الحركة اتخاذه شكلا غاية في الرهافة. وهذا أول مظهر من مظاهر الخروج عن المألوف. أما الثاني فهو محاولة النميلة أن تحمل قطرة مطر بدلا من حبة الزرع.

بعد مشهد الانتصار -الذي يتصدره رسم «كبير» لنملة!- تنقشع كثافة الشرود ويتخذ السرد صيغته المألوفة:

«خرجت هذه النميلة في
زمهرير البرد، وتهاطل الأمطار
بحثا عن قوتها، بعدما نفد

زادها من مسكنها، من كثرة
ما جادت منه لجاراتها المسكينة
المريضة بالسعال والزكام منذ
مدة طويلة».

مهمة هذا المشهد هي تعليل خروج النميلة، وهو تعليل لاحق على انتصارها على قطرة المطر بدلا من أن يكون سابقا، تبعا لتسلسل الحكي. وما دام منطق السرد يقتضي مراعاة التدرج في مخاطبة الطفل؛ كان لزاما أن يسبق «فعل الخروج» «فعل الانتصار» إلا أن خطة الخروج عن المألوف اقتضت أن يؤخر الراوي السابق عن اللاحق. كما أن هذا المشهد التعليلي ينزل مع النميلة من أفق الضباب إلى أرض الواقع (ولكن دائما في حلم اليقظة): ذلك أن «خروج» هذه النميلة الاضطراري جاء نتيجة كرمها. إلا أن هذا النزول يقتضي أن نتساءل: بماذا كانت تتكرم النميلة على جارتها؟. إن النص يقدم النميلة وهي تنتصر على قطرة المطر لا على حبة الزرع كما لاحظنا سابقا، فكيف للقارئ الطفل بعد ذلك أن يتصور النميلة تبحث عن «قوتها» وأن «زادها» قد نفد، وأن في استطاعتها أن «تجود»؛ مادامت معركتها الأساس -حسب النص- مع المطر وليس مع الزرع؟.

إن قوة التأمل عند بسمة جعلت النميلة تتخذ أوضاعا شتى على منديل المائدة. وهذه الأوضاع: (النميلة المتزحلقة -النميلة تحاول حمل القطرة -النميلة المتحولة إلى شفافية) قد توجد مرسومة بالفعل على المنديل كما أنها يمكن أن تكون محض تأمل ضمن حلم اليقظة. إلا أن الاحتمال الأول سيظل غائبا عن النص غيابا مطلقا لانعدام أي إشارة حاضرة وقادرة على استحضار ما هو غائب. وفي الحالة الثانية (التأمل المحض) سيكون من الصعب، حتى على طفل المرحلة المتأخرة أن يعقد رابطة ألفة بينه وبين عناصر ذلك التأمل.

3- <u>شرود بسمة مع رسم الحلزون</u>.

في المقطوعة الثانية ينضاف إلى مشهد النميلة، وفق خطة التضام، مشهد جديد مشتمل على شخصية جديدة: الحلزون. والحقيقة أن جانبا من الأسئلة التي أثرناها حول بعض عناصر تركيب مشهد النميلة، يمكن تكرارها هنا كمسألة الخروج عن المألوف وتعدد أوضاع الشخصية. إلا أن أهم ما تثيره هذه المقطوعة هو «التضام» ذاته. فالقارئ كيفما كان نوعه، يستطيع تجاوز مشهد الحلزون من دون أن يشعر أو يحدس أي خلل. ذلك أن الحلزون وما جرى له من تخلص من حمله «المثقل بخضرة

عشب وقصب، وأريج ورد، وطنين نحل، وضوء قمر» هو استدعاء من قبل حلم يقظة بسمة وليس استدعاء بنائيا. وبسمة حرة في أن تستدعي ما تشاء من الشخصيات والأحداث، عكس البناء القصصي الذي إنما هو علاقات مضبوطة. وعدم الاستدعاء لا يعني أن مشهد الحلزون لا وظيفة له بقدر ما يعني أن إضافته ليست عضوية.

4- **بسمة والحجلة**.

تقترح المقطوعة الثالثة محورا جديدا : فبعد النميلة والحلزون تأتي الحجلة التي تغري بألوانها بسمة فتتمنى أن يكون عشاؤها في هذه الليلة جناح حجلة. وتصدر عن الراوي في هذه المرحلة كلمة ذات دلالة وقوة على وصف كل العمليات الذهنية التي قامت بها بسمة إلى الآن: فهي إذ تتأمل رسوم المنديل تكون في حالة «شرود».

يأخذ السياق مع مقطوعة الحجلة مسارا جديدا: ذلك أن بسمة تنطلق من الحجلة المرسومة على المنديل إلى الدجاجة التي توجد في صحنها بالفعل. أي إن هناك انتقالا من الشرود إلى الواقع. ومع هذا الانتقال تخف بجلاء كبير حدة الأسلوب الحالم ليتم تجسيم المجرد ليس بالاعتماد على عنصر آخر مجرد، بل بواسطة تقريبه مما هو ملموس (إن بسمة تعتقد أن لحم الحجلة سيكون كريشها مزخرفا بشتى الألوان، فيأتي طعمها في اللسان بمذاق الألوان!)، ومن ناحية أخرى نصبح إزاء حوار منتظم بين شخصيتين بشريتين (بسمة وأمها) إضافة إلى اعتماد نبرة تجنح للإقناع بدلا من التغريب (كلام الأم).

إن المقطوعة الثالثة -التي تترابط مع سابقتها وفق خطة التضام- تستند إذن إلى لغة مختلفة عن تلك التي اعتمدت في المقطوعتين السالفتين لدرجة يستطيع القارئ الطفل معها أن يستوعب مادة الخطاب ويحدس حتى تلك التموجات الشاعرية التي لا توغل في التجريد.

5- **بسمة وكتكت**.

إلا أن الراوي سرعان ما يعود في المقطوعة الرابعة والأخيرة إلى حالة الشرود السابقة التي لا يكون مصدرها هذه المرة رسوم منديل المائدة بل رسوم الصحن:

«وبحركة سريعة، أرادت
"بسمة" أن ترفع سكينها من
تحت صحنها، فسقط الصحن
من المائدة، وتكسر على
الأرض.

من قطع الصحن المنكسرة،
قفز "كتكت" ومضى ينقب
بمنقاره، باحثا في الأرض
عن قوته، ومضت "بسمة"
تقفز وراءه فرحة.......
الصحن الصغير، كانت
تزخرفه بيضة».

إن هذه الصورة جاءت رد فعل على اعتراف بسمة بأنها لم تشاهد في حياتها «فرخ دجاجة». ويمكن أن نقول، تبعا لذلك، إن الصحن ينسخ المنديل، و«كتكت» ينسخ فرخ الدجاجة، وفرخ الدجاجة ينسخ الحجلة، والحجلة تنسخ الحلزون، والحلزون ينسخ النميلة. ذلك أن التضام الذي يربط بين سائر المقطوعات يفسح المجال لكوكبة من الشخصيات التي لا تستدعي بعضها وفقا لضرورة فنية أو رجحان، بل لاعتبارات قد تمثل علاقة استحالة أو على الأقل علاقة واهية. فهذه البنت التي من عادتها أكل الدجاج تتمنى مشاهدة فرخ دجاجة ومداعبتها. وعلى اعتبار أن الخطاب الشاعري قادر على كل شيء؛ جعل الراوي الصحن ينكسر فجأة من دون سابق تمهيد أو انتظار، وجعل البيضة المرسومة في الصحن تتكسر مع تكسره ليخرج منها «كتكت» تقفز وراءه بسمة فرحة!

الحقيقة أن كل تلك العناصروالعلاقات والمفاجآت هي مما يميز الكتابة الشاعرية على العموم، لذلك تبقى في نهاية المطاف، أساليب مشروعة في مثل هذا النوع من الخطاب. إلا أن الإشكال يفرض نفسه لاعتبارين اثنين: عندما يكون الطفل هو المتلقي، ثم عندما يسمح للخطاب بالنزول بين الفينة والأخرى من المستوى الشاعري بما فيه من رمز وتجريد واستحالة، إلى المستوى الواقعي بما فيه من سببية وتعليل وإقناع. فمثل هذا النزول لا يترك الشاعرية في صورتها الخالصة التي لا تطمح في الحقيقة إلى أن «تُفهم» بل أن تحدث «انطباعا» في الملتقي؛ وإنما يصبح النزول وسيلة إغراء للتعليل، أي للفهم. وعلى اعتبار أن منجز النص يكتفي بضمان المكونات الشاعرية لنصه من دون المكونات الواقعية؛ فالذي يحدث هو أن القارئ الطفل عندما يحاول أن يفهم؛ يفتقد المرتكزات الضرورية لذلك الفهم فيقع في الحيرة. وحتى الانطباع نفسه لا يحدث بالصورة التامة نظرا لأن النص لا يستمر في مستوى الكتابة الشاعرية وحدها. لذا فالحيرة -التي لا تنفي إمكانية الإعجاب

الجزئي بعنصر شاعري أو واقعي- تبقى في نهاية المطاف عامة لا يستطيع حيالها الطفل أن يدرك هل هو مطالب بالفهم أو بمجرد تلقي الانطباع.

* * *

* **السمكة المسحورة.**

لا يوحي عنوان النص الخامس في مجموعة «بسمة»بالمغامرة والعجب فقط، بل إنه يغري بالقراءة، ويحيل على صيغ عناوين كثيرة شبيهة به في ميدان قصص الأطفال العربية. في هذا النص تحكي الجدة لحفيدتها بسمة حكاية فتاة اعتادت أن تجمع في حجرتها صديقاتها في المدرسة قصد المطالعة أو الغناء أو الرقص، وخلال حفلة غناء ورقص ستفاجأ الفتاة وصديقاتها بسمكة موضوعة في وعاء زجاجي تشاركهن الرقص. عند هذا الحد تتوقف الحكاية لكي تسأل بسمة جدتها عن سبب رقص السمكة فتخبرها بأنها كانت تتألم بدافع نشيد الحرية الذي سمعته. وحينذاك؛ تقول بسمة لجدتها: لو كنت أنا في موقف تلك الفتاة لحملت الوعاء إلى البحر وحررت السمكة. وينتهي النص بصورة تأمل خلالها بسمة الصعود مع السمكة إلى أعنان السماء.

إن هذه المعلومات الخبرية لا تقدم للقارئ بمثل البساطة التي تعمدناها. ولكي نستطيع ضبط سمات الخطاب الذي تندرج المعلومات ضمنه سنميز في مجموع النص المقطوعتين الآتيتين:

- حكاية الفتاة والسمكة الراقصة.
- الجدة وبسمة تناقشان حكاية السمكة الراقصة.

1- **حكاية الفتاة والسمكة الراقصة.**

يبدأ الحديث عن فتاة بصيغة توحي للقارئ بأنه يعرف هذه الشخصية جيدا: «كان يحلو لتلك الفتاة،

أن تستقبل دوما صديقاتها

ورفيقاتها في المدرسة، في

حجرتها الصغيرة........»، ذلك أن اسم الإشارة وضمير الغائبة المتكرر يملكان من قوة الإيحاء ما يجعلان القارئ يفكر في شخصية بسمة التي حضرت في جميع النصوص السالفة. إلا أن السياق سوف يظهر أننا إزاء فتاة أخرى غير بسمة. والملاحظ أن الحديث عن شخصية الفتاة قد اعتمد على تجاوز استخدام الفاعل اسما ظاهرا إلا فيما ندر. وقد امتدت هذه الخطة عبر صفحتين تداخلت خلالها مع الضمائر

العائدة على الصديقات بصورة قد تحدث بلبلة لدى القارئ الطفل.

تعيش الفتاة في وسط يسمح لها بالترفيه (استضافة صُديقاتها في حجرتها -اللعب -الرقص على أغاني الأسطوانات). ولكي تكون الصورة الشاعرية في مستوى هذا الوسط، ينتقي الراوي موقفا طريفا: سمكة تشارك -وهي في وعائها الزجاجي- الفتاة وصديقاتها الرقص. وقد حير في البداية هذا الموقف الحاضرات، لذا كان لزاما على الفتاة أن تؤكد للصديقات أنهن بالفعل إزاء سمكة راقصة. وعندما اقتربت من الوعاء لتتفقد حركاتها؛ لاحظت أن لون السمكة قد تغير كما تغير لون الماء الذي أصبح طعمه مالحا. فالموقف خارق للعادة، إلا أن الأمر سرعان ما ينجلي ويستحيل إلى بعد غريب قابل للتفسير من خلال العنصر المفاجئ الجديد:

«وبينما تلك الفتاة تفكر...

توقفت الأسطوانة عن

الدوران بسبب عطب مفاجئ

توقفت، وهي تنشد :

حريتـــــي حريتـــــي

ثم تعيد

حريتـــــي حريتـــــي

توقفـت الأسطوانـة عنـد

إنشاد هاتين الكلمتين فقط،

ولا تبارحهما :

حريتـــــي حريتـــــي

حريتـــــي حريتـــــي

حريتـــــي حريتـــــي».

إن السمكة إذن تعي ما تسمعه بدليل رد فعلها الراقص على إيقاع الأسطوانة. كما أن وعيها يتبلور بالذات حين سماعها كلمة دالة على قيمة: «حريتي». وإزاء هذه العناصر المفسرة لغرابة المقطوعة، يفرض عنصر المفاجأة نفسه بصورة لا تجعل الموقف ينبني على أسس سليمة: فإذا كان بإمكان القارئ أن يهضم غرابة الصورة الحالمة، فإنه قد لا يصل إلى تبرير «العطب المفاجئ» للأسطوانة الذي اختار له الراوي هذه المناسبة الدقيقة: ترديد كلمة «حريتي»!.

كما أن الكلمات تتراكب على فضاء الصفحة بالنمط نفسه الذي تتراكب به في

الكتابة الشعرية. وبدهي أن هذه الخطة القائمة على التكرار اللافت للنظر، يُقصد بها المستوى الموسيقي بالقدر الذي يقصد بها الإلحاح على قيمة الحرية أيضا. وفي الحالتين لم يشأ الراوي الاحتفاظ بقارئه عند مستوى وحيد عندما انتقل به من ما هو غريب إلى ما هو غريب وشاعري من دون أن يجعل طريقة الانتقال نفسها موضع تساؤل.

تنتهي مقطوعة السمكة الراقصة عند حد الإعلان عن القيمة من دون أن تتجاوزه، وبذلك توقف القارئ قصصيا عند باب مسدود، لأن المقطوعة الثانية، وإن استمر فيها الحديث عن السمكة الراقصة، ليست تتمة للفعل في المقطوعة الأولى، بل إنها تعليق عليه كما سنرى.

تنتهي حكاية السمكة الراقصة لنكتشف أن الفتاة في المقطوعة الأولى ليست هي بسمة، بل شخصية أخرى. أي أن على القارئ الطفل مسايرة كل تلك المقطوعة وهو لا يدري حقيقة الشخصية التي يقرأ عنها. وبتعبير آخر، عليه ألا يعلم جانبا أساسيا من خطة «رواية» النص إلا عندما يصل إلى منتصفه.

2- <u>الجدة وبسمة تناقشان حكاية السمكة الراقصة</u>.

يتخذ التعليق عن السمكة الراقصة في المقطوعة الثانية سبيلين: سبيلا واضحا معتمدا خطة السؤال والجواب، ثم سبيلا غامضا معتمدا على المفاجأة والشاعرية. والحقيقة أن السبيلين ليسا منفصلين عن بعضهما على صعيدي الكتابة والرواية، إلا أنهما يتراكبان قصصيا تراكب تضام (كما هو شأن العلاقة الرابطة بين المقطوعتين). وفي السبيل الأول تتحول الجدة من راوية إلى سائلة ومحاورة: «لماذا كانت ترقص تلك السمكة؟

أجابتها "بسمة" بعد تفكير طويل:

- لأنها ثارت على عبوديتها
وأرادت أن تتحرر من سجنها
وأضافت الجدة قائلة:
- كانت يا حبيبتي، ترقص
من اللوعة والألم. ومن الألم
ما يرقص. كانت تبكي وتنتحب
حتى امتلأ وعاؤها بالدموع،
عندما كانت تستمع إلى "نشيد

الحرية الذي أثار في نفسها
تلك الثورة».

في هذا التعليق نكتشف أن بسمة -التي لا نعرف أنها طفلة إلا من الرسوم المصاحبة- تملك وعيا يساعدها على تفسير الغرابة ووضع القيمة في مكانها المناسب. فالألفاظ التي تستعملها في جوابها قليلة لكنها دقيقة وغير متناقضة في مقابل ألفاظ الجدة المترادفة وتعابيرها التي تستدعي بعضها .

ويبدأ السبيل الثاني بداية استذكار لكي يقيم صورة شاعرية لا تخلو من الشفافية ومن الغموض أيضا:

«آه! تذكرت.
قلت لي ذات يوم يا جدتي:
إني ولدت في أيام "برج
السمكة".
إذن، هذه السمكة
قرينتي ؛ وصديقتي ؛ وأختي،
حيث ولدنا في "برج" واحد
في السماء.
والسماء ميلادنا .
فلأصعد بها إلى "برج"
سمائنا على سلم القمر، وهناك
نعيش أحرارا» .

وإذا كان الاستذكار في حد ذاته رابطا مشروعا في ميدان القص؛ فإن هذه المشروعية لا يمكنها اتخاذ صفة الإقناع مادام الاستذكار ينبني على علاقة المصادفة -أي التراكم غير المبرر- وليس على علاقة السببية والاستتباع. وإذا تجاوزنا النظر إلى هذه الرابطة في ذاتها إلى النظر في محتواها وجدنا بسمة تتذكر أنها ولدت في «برج السمكة»، وهذا استدعاء إجرائي صارخ لا ينبع من تكوين البناء وإنما ينبع من مصادفة تقصد إحداث التطابق بين بسمة التي ولدت في برج «السمكة» وبين «السمكة» الراقصة ذاتها.

إن السمكة التي كانت واقعا حقيقيا (راقصا) في المقطوعة الأولى، أصبحت في الثانية واقعا شاعريا تحتضن خلاله بسمة السمكة ليصعدا معا إلى السماء على سلم

القمر للعيش في حرية. وبدهي أن هذا الصعود يظل مشروعا غير حقيقي بدليل لام الطلب الداخلة على الفعل المضارع «لأصعد». ومع ذلك فالصورة في حد ذاتها سوف تظل بعدا منغلقا أمام القارئ الطفل نظرا لإيغالها في التجريد وابتعادها عن نمط الحركة المطلوبة في قصص الصغار، واتجاهها نحو الخيال في ذاته وليس بوصفه سبيلا لتطوير الحدث القصصي.

* * *

* **أصوات**.

في النص السادس من مجموعة «بسمة» نقرأ عن قطيطة تهجر صديقتها بسمة لسبب لا تعرفه هذه إلا بعد أن قضت بعض الليالي مؤرقة: فهي بسبب لعبها الورق كانت تنام متأخرة. وكانت القطيطة تزور حجرتها فلا تجدها فتغادرها إلى سطح المنزل. ولما اكتشفت بسمة هذا السر، عاهدت نفسها أن تنام مبكرة، وبذلك عادت إليها صديقتها القطيطة.

ذاك هو الخبر. أما النص في عمومه فيتركب من الأجزاء الآتية:

1 - المقدمة.

2 - المقطوعة الأولى: القطيطة تهجر بسمة.

3 - المقطوعة الثانية: القطيطة تعود إلى بسمة.

1- **المقدمة**.

خصص الراوي المقدمة للحديث عن القطيطة حديثا يساير، مرة أخرى، خطة الرمزيين التي تعتمد، فيما تعتمد، على قلب سياق الأوصاف والموصوفات:

«الليل قطيطة فضية تلمع.
قطيطة ولدتها النجوم.
تتسلق الجدران [...] تتدحرج
في السطوح على كرة القمر
حتى تلين لها بين براثنها جبنة
فتأكلها في آخر سهرتها طرفة
لذيذة عندما تمل من اللعب
معها».

إن القطيطة التي تملأ عادة حيزا ضئيلا من الليل، تفلح في أن تجعل الليل بكامل شساعته ينصهر فيها ويتخذ شكلها ولونها. والنجوم بدورها تكف عن إصدار الضوء

لكي تتحول إلى مصدر تخرج منه القطيطة. وحتى القمر بكامل استدارته يصبح في هذه المقدمة قطعة جبن. إن الشيء الكبير البعيد يتحول وفق أسلوب الرمز إلى شيء صغير متداول. وصياغة هذا التحول الناتج عن قوة إدراكية راشدة يحتاج في الوقت نفسه إلى قوة تجريدية موازية من القارئ الطفل حتى يستطيع تمثيل دور المتلقي خير تمثيل. وما دامت معلوماتنا النفسية لا تشير إلى تحقيق مثل تلك القوة إلا في مرحلة المراهقة؛ تبقى صور هذه الفقرة ومثيلاتها بعيدة عن متناول حتى طفل المرحلة المتأخرة الذي ترتبط العمليات الذهنية عنده بالواقع المحسوس[10].

2- <u>القطيطة تهجر بسمة</u>.

لا يمثل الهجران في هذه المقطوعة الوظيفة الوحيدة فيها، ذلك أن بسمة عندما تفطن إلى غياب صديقتها تشرع في البحث عن سر الهجران. ومن هنا نكون إزاء وحدتين (الهجران -البحث عن سببه) تتخذان صيغة الفعل ورد الفعل.

تبدأ بسمة البحث عن سر الهجران من دون أن يزود الراوي القارئ بالمكون الزماني الصريح القادر على ضبط مراحل تلك العملية. إلا أننا إذا أخذنا «الصوت» مقياسا ثابتا؛ أمكننا تحديد المدة الزمنية اللامسماة:

(1) فبينما بسمة «في فراشها تفكر
إذ بها تسمع أصواتا مزعجة...»

(2) وذات ليلة تشجعت بسمة
«فقامت من سريرها، وأسرعت
إلى الحجرة التي تنبعث منها
تلك الأصوات...»

(3) ثم في قفزة أخرى يفصل الراوي ما سمعته بسمة :

«أصوات سيوف تتبارز
صهيل أحصنة يتعالى
كؤوس تتحطم على
كؤوس، فتطير شظاياها
خصام على نقود ذهبية
سلاطين يشهرون الحرب على

---

(10) - غسان يعقوب، تطور الطفل (عند بياجيه)، ص 87.

سلاطيـــن

رياح تعوي في الأشجار».

فبداية البحث إذن بصدور الأصوات، وتستمر مع معرفة مكانها ثم طبيعتها. والمقياس الصوتي نفسه اعتمده الراوي لتعرية سر غياب القطيطة. فعندما تسمع بسمة الأصوات المزعجة وتهرع إلى مصدرها، يثير انتباهها أوراق اللعب المتناثرة برسومها على طاولة، وبمجرد ما أن تجمع تلك الأوراق تسكت الأصوات التي جسمها النص في فضاء شبيه بفضاء قصيدة.

إن الأصوات المزعجة كانت صادرة إذن عن أوراق اللعب التي بُعثت فيها الحياة. والراجح أن طفل المرحلة المتأخرة نفسه غير قادر على اكتشاف هذه الرابطة، أو تصور أن الكؤوس والسلاطين والسيوف والنقود إنما هي في الحقيقة الرسوم التي تزين لعبة الورق.

3- القطيطة تعود الى بسمة.

مع المقطوعة الثانية سنرى أن عملية جمع الأوراق ليست في حد ذاتها هي السر الذي نبحث عنه، بل السر يظهر بعد تلك العملية، عندما ستعاهد بسمة نفسها أن تنام مبكرا وألا تضيع وقتها في اللعب بالأوراق، الشيء الذي سيؤدي إلى أن تعود إليها القطيطة.

وتبعا لهذه المعطيات، فالرابطة بين المقطوعة وسابقتها كانت رابطة استتباع (اكتشاف سر الهجران أعقبته العودة). وعلى الرغم من انتقال النص الى مرحلة جديدة ونهائية، ظل المقياس الصوتي ضابطا يؤقت إيقاع النص بتمامه. فبعد اكتشاف السر لم تعد بسمة «تسمع صوتا يزعج نومها».

لا شك في أن تجميع العناصر الضرورية للاهتداد إلى تحديد محتوى النص يستلزم من القارئ الطفل مجهودا عقليا يتجاوز حدود مدركاته الطبيعية. فإذا كان التخيل يعرف عادة «بأنه العملية العقلية العليا التي تقوم في جوهرها على إنشاء علاقات جديدة بين الخبرات السابقة بحيث تنظمها في صور وأشكال لا خبرة للفرد بها من قبل»[11]؛ فإن على النص القصصي أن يزود القارئ الطفل بالعناصر الكافية لكي ينشئ بالفعل صورا وأشكالا تدخل في نطاق المحتمل وطاقاته العقلية، أي في نطاق المحسوس. ولا يقصد بذلك الاحتمال أن تكون الصور الجديدة واقعية

---

(11) - فؤاد البهي السيد. الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، دار الفكر العربي، 1975، ط4، ص 161.

بالضرورة، إنما يجب أن تكون نتيجة طبيعية للعلاقات التي تنتظم الخبرات القديمة للطفل. وإذا انطلقنا مثلا من الصورة الجديدة التي يمليها نص «أصوات» على الطفل (وهي صورة الصخب الصادر عن أوراق اللعب) إلى الخبرة القديمة التي تسود عادة بين الأطفال تجاه لعبة الورق (وهي خبرة لا تخرج عن نطاق مفهوم اللعب)؛ أمكننا أن نرصد عدم انسجام بين علاقة الصورة الجديدة والخبرة القديمة نظرا للتحويل الطارئ على «مهمة» أوراق اللعب. وقد يقول قائل إن هذا الانسجام متحقق بالفعل، لكن على صعيد الرمز: فلعبة الورق تكون مصحوبة، عادة، بالصخب الشيء الذي يعطي مشروعية تخيل صدور الأصوات المزعجة عن الأوراق في النص. إلا أن البحث عن الشروط القصصية التي يمكن اعتمادها لجعل قول القائل محتملا ولو على مستوى الرمز؛ يفضي إلى نتيجة سلبية رافضة لذلك الاحتمال: فالنص لم يحدثنا عن أصدقاء أو أفراد آخرين شاركوا بسمة لعبة الورق حتى يستطيع الطفل تخيل أوراق لعب محفوفة في النص بالأصوات المزعجة (التي يمكن تصورها مثلا لو تعلق الأمر باللعب في مقهى شعبي). ومن ناحية ثانية يربط النص بين أوراق اللعب وضياع الوقت؛ وهي خبرة غير سليمة، ومعادلة غير صحيحة دائما. وتبعا لهذين الاعتبارين يتأكد ما استنتجناه من أن القارئ الطفل لن يكون في استطاعته القيام بعملية تخيل طبيعية.

إذا نظرنا إلى نص «أصوات» ككل، لاحظنا أن الغموض الذي اكتنف هجران القطيطة بسمة، يقابله غموض آخر يرافق عودة القطيطة إلى صديقتها، يتبلور في الثغرة التي سيحس بها القارئ وهو يبحث عن العلاقة بين سكوت الأوراق والنوم المبكر وعودة القطيطة. والحقيقة أن ذلك البحث لا يمكن أن يفضي إلى نتيجة ما لم يتم استحضار دلالات أخرى هي في حالة غياب. ومثل هذا الاستحضارسيصعب على القارئ الطفل نظرا لتشتت العناصر الدالة عليه داخل النص وضآلة إمكانيات الجمع بينها. وعلى كل حال، فتحقيق الترابط بين العناصر الحاضرة والغائبة يجعل النص يتخذ هذه التركيبة: لما صارت بسمة تقضي سهرتها في حجرة أخرى تلعب الورق وتضيع الوقت، كانت صديقتها القطيطة تبحث عنها في حجرة نومها فلا تجدها، فتصعد إلى السطح لتلاعب القمر. ولما اكتشفت بسمة سر الهجران بإسكات أوراق اللعب وجمعها، ثم بعودتها للنوم المبكر؛ رجعت إليها القطيطة.

إلا أن تحقيق ذلك الترابط لا يعفي من إثارة الأسئلة الآتية: ألم يكن من الممكن انتفاء الهجران (المفتعل) لو كان هناك وقت آخر للقاء بسمة مع القطيطة غير وقت

السهرة؟. ألم يكن من الممكن أن ينتفي الهجران لو أن بسمة لعبت بالأوراق في حجرة نومها -لا في حجرة أخرى- فتجمع بذلك بين اللعب ولقاء القطيطة؟. هل تملك عملية جمع الأوراق وإسكاتها طاقة تبريرية تستطيع إقناع القارئ الراشد -بله الطفل- بالتحول الذي ستعرفه بسمة؟.

إن البنية الشاعرية للنص تجيب بسلبية عن هذه الأسئلة، ومع ذلك يبقى من الضروري الاعتراف بأهمية الرسوم المصاحبة للكتابة في هذا النص، نظرا لفعاليتها العضوية في تشخيص كثير من الدلالات الغائبة.

* **مجموعة «بسمة» وواقع الطفل المغربي.**

تبعا لما ذكرناه في مقدمة هذا الفصل من اعتماد القراءة الفاحصة للمجموعة على نتائج تحليل بنيات النصوص الأربعة؛ نستطيع الآن البحث عن ملامح واقع الطفل المغربي حسبما يفرزه الخطاب الشاعري في المجموعة.

ظهرت بسمة في الكتاب طفلة مثالية لها من المزايا ما لا تحلم به معظم طفلات المغرب. فهي تعيش في أسرة متكاملة مكونة من أب وأم وجدة وأخت. وهي تذهب إلى المدرسة وتعرف القراءة والكتابة وتحفظ الأناشيد. كما أنها تملك وعيا بالوطن والحرية والقومية، تتكلم لغتها الأصلية كما تتكلم لغة أجنبية، وتملك صفاء ذهنيا يساعدها على الشرود في أحلام يقظة سعيدة. وهي تأكل جيدا، على المائدة، وفي صحن خاص بها وتحتفل بأعياد ميلادها التي تكون مناسبة يقدم لها فيها أبوها هدايا مهمة كلوحة الموناليزا. وهي تملك داخل بيت الأسرة حجرة للنوم وأخرى للعب ورفوفا للكتب، وعندما تود أن تلعب تفعل ذلك بالعرائس والطين الملون وأوراق اللعب. وبسمة رفيقة بالطيور، تملك ملابس منزلية وأخرى خاصة بالشارع وتعتاد التجول في حديقة الحيوانات مع بعض أفراد أسرتها في أصباح الآحاد. وباختصار، فبسمة تعيش في عالم لا يعكر صفوه أي منغص. وإذا ظهر مثل هذا المنغص (موت عصفور أو رؤية شحاذ) فإنها تقدر على تجاوزه بأقلامها الملونة أو بطينها.

بدهي أن سمات الطفولة المغربية -حسبما رصدنا وضعيتها في فصل سابق- لا تتطابق في معظمها مع هذه الصورة المثالية التي رسمتها المجموعة لبسمة. وقد يقول قائل: ما دام الأمر يتعلق بالكتابة للأطفال فإن على المبدع أن ينتقي لهم ما هو جميل وسعيد وطريف حتى لا ينغص عليهم صفاء طفولتهم. لكننا نقول : هل السعادة والجمال والطرافة قيم غير متبلورة من التناقضات، ومفاهيم مقطوعة الجذور بالواقع، وآمال لا يمكن تصويرها في حضن الفقر والجهل والمرض؟. وحتى لا نضل في متاهة

المقارنة بين ما هو واقعي وما هو شاعري، يمكن أن نراجع أبرز النماذج العالمية التي حظيت بإعجاب الأطفال -ابتداء من خرافات إيزوب إلى حكايات الأب كاستور- لكي لا نراها تترفع عن تصوير ما يشين الإنسان في هذا الكون من خطيئة وحاجة وظلم وسقم.

ولا داعي بعد هذا التجريد أن نبحث في مجموعة «بسمة» عما هو محلي، لأن بنية النصوص ورؤيا الكاتب وطبيعة الخطاب لا تراهن على الملموس. وحتى في نص «مونليزا» الذي عرض مسألة الكلام بلغتين متباينتين، لم يشأ الكاتب التنازل قيد أنملة عن تجريده ليسمي اللغتين باسمهما الحقيقي، فاكتفى بتعبيري «اللغة القومية» و«اللغة الأجنبية»!.

ومهما كانت رؤيا المؤلف في المجموعة، فإن أبرز القضايا التي تثيرها تتجاوز العلاقة مع الواقع الخارجي بشقائه وسعادته لتقف عند حدود جمالية الإبلاغ ذاتها. وقد لمسنا عبر هذا البحث أن مسائل المتعة والفائدة والتهذيب لا يمكن أن تتحقق غاياتها في قصص الصغار ما لم يتحقق الإبلاغ ذاته من خلال بنية قصصية سليمة مسايرة لمدارك الأطفال. ولقد أبرزت مجموعة «بسمة» أن الالتقاء بين الكاتب والطفل قلما يحدث بالصورة المطلوبة، لذا فإن غادة السمان عندما تقول إن «أهم ما يميز هذه السلسلة المغربية لقصص الأطفال، هو تحطيمها لكثير من «روتينيات» قصص الأطفال العربي، وتقاليدها الرتيبة، والتي تربي ذهن الطفل في مناخ صدئ وضيق ومحدود»(12)؛ تكون قد تقاعست عن ذكر الحقيقة كاملة. ذلك أن كثيرا من قصص الأطفال العربية كانت تحقق، على الرغم من عيوبها ورتابتها، رابطة بينها وبين قرائها الصغار. أما قصص هذه المجموعة بأسلوبها الحالم وخطابها الشاعري وشفافيتها الناعمة التي لا يمكن لأحد أن ينكر جمالها، لم تفلح في كثير من الحالات في الوصول إلى الطفل نظرا لاستنادها القوي إلى سمة التجريد، وهي السمة التي تميز عادة ذهنية الراشدين لا الأطفال.

بقي أن نضيف أن مجموعة قصص بسمة قد كتبت بحروف بارزة مشكولة (بنط 18لينوتيب أسود) الشيء الذي يسهل عملية قراءتها.

* * *

من مجموع الملاحظات المشار إليها عبر هذا الفصل، يمكن للقارئ أن يرى أن

---

(12) - قصص للأطفال من المغرب، ضمن كتاب: محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء، دار الثقافة، 1980، ص 133.

الخطاب الشاعري لم يقف عند حد في استغلال المكونات اللغوية والفنية والشكلية قصد اقتناص الخيال الجامح ورسم بعض معالمه. وإذا كنا قد ألمحنا في بداية هذا الفصل إلى كثير من تلك المكونات؛ فإننا سنختم الحديث عن مجموعة «بسمة» بتلخيص أبرز ما اعتمدت عليه شاعرية الخطاب فيها:

فعلى الصعيد اللفظي، كان الراوي يتقن انتقاء كلماته، ويقلل من ترادفها، ويعتمد رشاقتها وموسيقيتها، ويجنح إلى التكرار واختيار الكلمة الموحية بأكثر من دلالة، المتضمنة معاني البِشر والمرح والصفاء، الخالية من معاني التجهم والعبوس. وهو في كل هذه الحالات لا يثير مسألة أن تكون أو لا تكون بعض تلك الكلمات في مستوى المعجم اللغوي لمختلف الأطفال.

وعلى صعيد تركيب الجملة، كان الراوي يعتمد خطة الفاصلة للتجزئ بغض النظر عن طول الجملة أو قصرها، وعلى جمالية توظيف الفعل، خاصة الماضي والمضارع لترسيخ حركة العبارة. ولم تكن النصوص تخلو من جمل حوارية (الحوار الداخلي والخارجي) مع التزام كتابة النوع الأول بكامل علامات الحوار والترقيم، باستثناء علامات التنصيص. ولم يرد النعت في النصوص بصيغه المألوفة، فهو بدلا من أن يحيل على صفة في نفس أو جسم الموصوف، كان يحيل على صورة شاعرية متكاملة.

وحقيقة هذه الصور أنها تتجاوز الصيغ المتداولة في البلاغة العربية وغير العربية، وتميل للاستفادة من بنية الصورة الرمزية أو السريالية أو البرناسية. وعلى الرغم من هذه الاستفادة ؛ لم تكن صور المجموعة تمتد كامتداد صور الشعراء المنتمين لتلك المذاهب. وفي الحالتين معا، لم تكن تثار مسألة أن تكون تجريديهة تلك الصور في متناول الأطفال.

وكان إنجاز الألفاظ والتعابير والفقرات والصور الشاعرية والرسوم يتخذ أساليب محددة تعتمد الوضوح ودقة الإخراج، والاستفادة من الفضاء الشاعري استفادة قصوى. وكان الإنجاز يجمع في الصفحة الواحدة بين الكتابة والرسم، ويضغط أحيانا على بعض الحروف ويلون بالأحمر بعض الكلمات والجمل. أما رسوم الفنانة منيرة الزين، فلم تخل من مجهود في إظهار الحركة وملامح الوجه المعبرة، وتحقيق الانسجام بين الألوان والاقتراب من البيئة المغربية ومسايرة المواقف البارزة في النصوص.

خاتمة

لقد قصد هذا البحث إلى تقديم دراسة وافية عن ظاهرة قصص الأطفال بالمغرب. والواقع أن القيام بمثل هذه الدراسة كان أمرا ضروريا لعدة اعتبارات أهمها تصحيح بعض جوانب تاريخ الأدب والنقد بالمغرب، ثم إثارة الانتباه إلى جنس أدبي لم يحظ بالعناية على الرغم من أنه حقل شارك فيه كثير من الأدباء المغاربة.

وإذا كان هذا البحث قد حدد منذ البداية مجال دراسته والآفاق التي يطمح للوصول إليها، فإنه كان ملزما بعد ذلك بتوضيح مجموعة من المفاهيم الضرورية لمواكبة قصص الأطفال المغربية تأريخا وتحليلا. وهكذا خصص الباب الأول لتحديد مفهوم تقريبي لمصطلحي الطفل وقصة الطفل، أتبعناه بعرض لوضعية قصص الأطفال في بعض الأقطار الأوربية والعربية التي لها صلة بمسيرة قصة الطفل المغربية. ولقد أبرزت نتائج الفصول الثلاثة أن أفضل سبيل لمعرفة حقيقة الطفل هو الذي يتجه أساسا إلى ضبط ما هو جوهري في تكوينه، وإلى التقليل من أهمية السمات الفيزيولوجية والظاهرية. وقد استلزمت تلك المعرفة إلقاء مزيد من الضوء على خصائص النمو عند الأطفال والقصص المناسبة لمختلف أعمارهم حتى تكون صورة المصطلح قد اتضحت بالدرجة الكافية لتتبع الظاهرة.

كما أبرزت حقائق أخرى في ذلك الباب أن النقد الأدبي العربي قلما كان يتوقف عند مصطلح قصة الطفل ليعرفه ويحاول تحديد مكوناته. إلا أن الثغرات التي اشتملت عليها بعض المحاولات دفعتنا للقيام بمحاولة جديدة عرضنا خلالها المكونات الأساسية لقصة الطفل وأبرز أجناسها وأنواعها، ومثلنا لكل ذلك بأمثلة كافية مستقاة من التراث القصصي العالمي. وهكذا توصلنا إلى أن المقصود بقصة الطفل هو ذلك النمط الأدبي السردي الذي يكتب أساسا للأطفال كي يقرأوه أو يقرأ لهم قصد إمتاعهم وتسليتهم، وأن كل مكوناته وأجناسه وأنواعه يجب أن تخضع لشروط نموهم وكذا للخصائص الموضوعية الخارجية.

وقد أظهرت المتابعة التي قمنا بها بعد ذلك لقصص الأطفال في بعض الأقطار الأوربية والعربية أن هذا الجنس قديم قدم الطفولة ذاتها، وأن فضل بلورته وتقنينه والاجتهاد في تطوير صياغاته وإغناء اقتباساته يعود إلى بعض الأقطار الأوربية،

كألمانيا وإنجلترا وروسيا وفرنسا، التي أجادت الاستفادة من التراث العالمي بما فيه القصص العربي كألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة. وقد اتضح أن قصة الطفل بصورتها الغربية المتطورة كانت جنسا مستحدثا في كثير من الأقطار العربية، وأن مصر كانت سباقة في الاهتمام به ومعالجته نظرا للشروط الموضوعية التي جعلتها تحتضن النهضة الحديثة قبل غيرها من البلدان العربية.

ومن مجموع تلك الحقائق شرعنا في الاقتراب من ظاهرة قصة الطفل بالمغرب. إلا أن هذا الاقتراب ما كان ليتم في أحسن حالاته بدون تسليط الضوء على وضعية الطفل المغربي باعتباره المقصود الأول والأخير بهذا الفن. وهكذا قصدنا أن يكون الباب الثاني من البحث مغربيا خالصا سواء في فصله الأول الذي نظرنا فيه إلى وضعية الطفل في مستوياتها الجسمية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية والعقلية واللغوية، أو في فصله الثاني الذي استعرضنا خلاله بتفصيل مناسب مسيرة قصة الطفل منذ بداية الاهتمام بها في سنة 1947 إلى أواخر السنة الدولية للطفل(1979).

وبالنسبة إلى وضعية الطفل المغربي لاحظنا أن كثيرا من المعوقات التي كانت تعترض سبيل نموه قبل الاستقلال قد اختفت أو خفت حدتها من دون أن يعني ذلك حصوله فيما بعد على جميع حقوقه. ولقد أوصلتنا النتائج الموضوعية إلى أن الطفل المغربي لايزال في حاجة ماسة إلى العناية المناسبة بشروط نموه الحيوية والترويحية.

أما عن مسيرة قصة ذلك الطفل، فقد انتهى بنا البحث إلى أن بداية العناية بذلك الجنس قد واكبت بداية الاهتمام الاجتماعي بالإنسان المغربي من قِبل الحركة الوطنية. وفي النصف الثاني من عقد الأربعينيات تمخض الاهتمام عن إصدار جرائد ومجلات تهتم بمختلف فئات المجتمع المغربي بما فيهم الأطفال.

هكذا كان منطلق الاهتمام بهذه الظاهرة القصصية منطلقا شاركت في بلورته مختلف الفئات الوطنية الحية في تلك الفترة. إلا أن البداية لم تكن تعني بتاتا ظهور قصة مغربية للأطفال إنما كانت تعني تركيز الاهتمام على مختلف العناصر المكونة لثقافة الطفل بالمغرب بما في ذلك القصة. وكان لرافد الثقافة المشرقية عامة والمصرية خاصة، أثر فعال في تلك الانطلاقة. ونتيجة لذلك أكثرت الصحف المغربية من النقل المباشر وغير المباشر عن رواد هذا الجنس في مصر.

والحقيقة أن حركة النقل عن المشارقة كانت قبل الاستقلال هي القاعدة بينما ظلت محاولات الخروج عن دائرتها تتسم بالندرة والتقطع من دون أن ترقى لتكوين ظاهرة متميزة، كما هو حال محاولات إبراهيم السايح ومحمد العمري ومحمد علي الرحماني الذي كان قد أصدر -حسب حدود علمنا- أول مجموعة قصصية للأطفال في سنة 1948.

وإذا كانت حركة النقل قد استمرت إلى ما بعد الاستقلال، بل حتى إلى سنوات متأخرة؛ فإن محاولات التقليد والتجريب أصبحت في هذه الفترة تفرض نفسها على كل من تصدى لدراسة هذه الظاهرة. وهكذا كانت هناك مبادرات لكتابة قصة الطفل من قبل كثير من الأدباء نذكر من بينهم مصطفى غزال ومصطفى رسام ومحمد شفيق وعبد الكريم حليم وعبد السلام ياسين وعبد الحق الكتاني وعبد الرحيم الكتاني وجاكوب وانونو ومحمد الصباغ وعبد الفتاح الأزرق ومحمد إبراهيم بوعلو وأحمد عبد السلام البقالي ومحمد الهيتمي وعبد الرحمن السايح ومصطفى العلوي وأبا بكر المريني وعبد العزيز المنصوري ودكداك جلول وعبد المالك لحلو وغيرهم.

ويمكن القول إن العلاقة الثقافية الوطيدة التي ربطت المغرب بالمشرق، كان لها -ولايزال- دور قوي في تطوير مفهوم قصص الأطفال بالمغرب. إلا أن هذا الرافد لم يكن المؤثر الوحيد في هذا الصدد، فإلى جانبه كان هناك عنصر الترجمة الذي بدأ هو الآخر قبل الاستقلال متقطعا على يد مجموعة من المترجمين كأحمد مصطفى الحرشني وعبد الله العمراني وعبد اللطيف الخطيب ومحمد علي الرحماني وغيرهم، لكي يصبح ظاهرة مكثفة في فترة لاحقة كما تدل على ذلك منشورات المكتبة المدرسية بتطوان في العقد السابع من هذا القرن.

وكان هناك مؤثر آخر تمثل في النشاط الذي عرفته صحافة الأطفال خلال الفترة المدروسة. وإذا كنا قد ربطنا بداية انطلاق الاهتمام الجدي بالأطفال في المغرب وقصصهم بصفحة الأطفال في جريدة «العلم» ثم بجريدة «صوت الشباب المغربي»؛ فإن كثيرا من أطفال ما قبل الاستقلال كانوا يجدون في مجلتي «أنيس الأطفال» و«هنا كل شيء» وفي بعض الأركان الصحافية مادة قصصية فيها الكثير المستورد والقليل من الإنتاج المحلي. وسرعان ما تغيرت هذه الوضعية جذريا لما أن تعددت بعد الاستقلال مجلات الأطفال وزواياهم في صحافة الراشدين خاصة في عقد

السبعينات. والواقع أنه لا يمكن الحديث بتاتا عن تطور قصص الأطفال المغربية من دون ذكر للتأثير الفعال لمجلة «سندباد» المصرية التي طُبعت جيل الخمسينات بطابعها المتميز. وفي الفترة ذاتها، كان الأطفال الذين يحسنون القراءة يطالعون القصص المصورة الإسپانية أو الفرنسية التي لم تخل من سموم استعمارية. وبعد الاستقلال انحسرت بشدة القصص الإسپانية، متيحة المجال للقصص الفرنسية والقصص الوارد من بعض الدول العربية كمصر ولبنان والعراق وسوريا وتونس.

وخلال تفاعل الأدباء المغاربة مع كل هذه الموثرات، لم يتوقف التساؤل والبحث عن بديل محلي لكل تلك القصص الأجنبية. وهكذا طالب بعض المهتمين بضرورة تجاوز الإعجاب الذي نكنه للرواد المصريين كالعريان والإبراشي وكامل كيلاني حتى نستطيع خلق كتّاب مغاربة للأطفال. وطالب فريق آخر بتجاوز الغايات التجارية التي تميز بعض القصص العربية كما هو حال الصنف اللبناني، بينما طالب فريق ثالث باستلهام النموذج الغربي والتركيز على غايتي الامتاع والتسلية، أو غاية المنفعة حين مخاطبة الطفل المغربي من خلال وسيط قصصي. وقد ساعدت كل هذه الدعوات في بلورة مفهوم نقدي يقارب المفهوم الغربي، ويتجاوز التعليق الصحفي الذي واكب بصورة خاصة ظهور قصص محمد الصباغ التي كتبها للأطفال.

وكان من المنطقي أن نخصص الباب الثالث من هذا البحث لتحليل نماذج من قصص الأطفال بالمغرب حتى نستكمل دراسة الظاهرة. وقد أبانت هذه الخطوة التطبيقية أن خطة التواصل الفني بين الكاتب باعتباره مرسلا والطفل بوصفه متلقيا قد تمت عبر مجموعة من أنواع الخطاب صنفناها في خمسة فصول.

هكذا بدأنا بخطاب القيمة نظرا للالحاح الذي يعرفه من قِبل قصاصي الأطفال. ومن خلال النموذجين المعتمدين في هذا الخطاب استنتجنا أن الكتاب المغاربة لا يخرجون في تناولهم للقيم عما هو مألوف في هذا الصدد سواء كانت القيمة الخلقية معالجة بطريقة مباشرة أو من خلال قيمة أخري نقيضة.

من ناحية ثانية لفت انتباهنا أن قصة الطفل في المغرب قد أعطت لخطاب المغامرة ما يستحقه من عناية تكاد توازي العناية التي يتمناها الصغار، سواء من خلال القصة التي تقدم المغامرة لذات المغامرة، أو من خلال تلك التي تسعى للوصول إلى مآرب أخرى بواسطة خطاب المغامرة ذاته. ويجب أن نعترف أن النموذجين اللذين

اعتمدناهما في هذا الصدد قد أفصحا عن مستوى فني جديد.

وإذا كان الخطاب الخارق يعرف عادة تعددا في المستويات الأسلوبية وتنوعا في الرؤية المتجاوزة للمألوف؛ فإن طائفة من الكتاب المغاربة قد استهملت بتفاوت جمالي ملحوظ جوانب من تلك المستويات في مخاطبة الأطفال. ولقد وجدنا لدى هؤلاء صدى للبعد العجيب الذي يستعصي على كل تفسير، وكذا للبعد الخارق الغريب القابل للتفسير، ثم للنوع المعروف اليوم بقصص الخيال العلمي. وقد أثارت انتباهنا في هذا الصدد ندرة قصص السحرة والجان على الرغم من كثرتها في الأدب الشعبي المغربي.

وحتى نضمن لهذا الباب التنوع المطلوب حاولنا مقاربة الخطاب التاريخي من خلال جنسين قصصيين متباينين هما الشريط المصور والرواية. وقد انتهينا في كل ذلك إلى أن الذين وجهوا خطابا قصصيا تاريخيا للأطفال المغاربة قد ركزوا على التاريخ القديم، وأخذوا منه حقائقه ومعلوماته وقدموها للصغار في صيغ إخبارية بهت فيها الجانب الفني، وقل خلالها احترام شروط النمو.

وكان الخطاب الشاعري آخر أنواع الخطاب المعتمدة في هذا الباب، نظرا لقلة المبدعين فيه. وقد لمسنا في هذا المجال أن قصص محمد الصباغ التي كتبها للأطفال لا تخلو من مسحات جمالية ولا من شفافية ورقة، إلا أنها لم تفلح في الوصول إلى عقول الصغار نظرا لإلحاحها على توظيف رموز وصور تعبيرية متعالية.

والحقيقة أن مثل هذا النقص كان من أبرز عيوب قصص الأطفال المغربية عامة. فخصائص النمو لم تحترم من قِبل القصاصين بما فيه الكفاية. كما أن تحديد فئات الأعمار لم يكن معمولا به في جل النماذج التي راجعناها أو حللناها. وقد ترتب عن ذلك أن اتجهت معظم المحاولات القصصية إلى مخاطبة الأطفال الذين هم في مرحلة الطفولة المتأخرة. لذا صعب علينا خلال الفترة المدروسة الوقوف على نص قصصي موجه لأطفال المرحلة المبكرة الذين تتراوح أعمارهم بين الثالثة والخامسة، أو أطفال المرحلة الوسطى المتراوحة أعمارهم بين السادسة والثامنة.

وخلال رحلتنا الطويلة مع قصص الأطفال المغربية أدركنا أن قلة الإمكانيات وضآلة أو انعدام التشجيع قد أدى إلى التقطع في مسيرة تلك القصص ونضوب الجانب الفني وتخلف مستوى الإخراج. لذلك تعثرت كثير من المحاولات، وصدرت

اعتمدناهما في هذا الصدد قد أفصحا عن مستوى فني جديد.

وإذا كان الخطاب الخارق يعرف عادة تعددا في المستويات الأسلوبية وتنوعا في الرؤية المتجاوزة للمألوف؛ فإن طائفة من الكتاب المغاربة قد استهملت بتفاوت جمالي ملحوظ جوانب من تلك المستويات في مخاطبة الأطفال. ولقد وجدنا لدى هؤلاء صدى للبعد العجيب الذي يستعصي على كل تفسير، وكذا للبعد الخارق الغريب القابل للتفسير، ثم للنوع المعروف اليوم بقصص الخيال العلمي. وقد أثارت انتباهنا في هذا الصدد ندرة قصص السحرة والجان على الرغم من كثرتها في الأدب الشعبي المغربي.

وحتى نضمن لهذا الباب التنوع المطلوب حاولنا مقاربة الخطاب التاريخي من خلال جنسين قصصيين متباينين هما الشريط المصور والرواية. وقد انتهينا في كل ذلك إلى أن الذين وجهوا خطابا قصصيا تاريخيا للأطفال المغاربة قد ركزوا على التاريخ القديم، وأخذوا منه حقائقه ومعلوماته وقدموها للصغار في صيغ إخبارية بهت فيها الجانب الفني، وقل خلالها احترام شروط النمو.

وكان الخطاب الشاعري آخر أنواع الخطاب المعتمدة في هذا الباب، نظرا لقلة المبدعين فيه. وقد لمسنا في هذا المجال أن قصص محمد الصباغ التي كتبها للأطفال لا تخلو من مسحات جمالية ولا من شفافية ورقة، إلا أنها لم تفلح في الوصول إلى عقول الصغار نظرا لإلحاحها على توظيف رموز وصور تعبيرية متعالية.

والحقيقة أن مثل هذا النقص كان من أبرز عيوب قصص الأطفال المغربية عامة. فخصائص النمو لم تحترم من قِبل القصاصين بما فيه الكفاية. كما أن تحديد فئات الأعمار لم يكن معمولا به في جل النماذج التي راجعناها أو حللناها. وقد ترتب عن ذلك أن اتجهت معظم المحاولات القصصية إلى مخاطبة الأطفال الذين هم في مرحلة الطفولة المتأخرة. لذا صعب علينا خلال الفترة المدروسة الوقوف على نص قصصي موجه لأطفال المرحلة المبكرة الذين تتراوح أعمارهم بين الثالثة والخامسة، أو أطفال المرحلة الوسطى المتراوحة أعمارهم بين السادسة والثامنة.

وخلال رحلتنا الطويلة مع قصص الأطفال المغربية أدركنا أن قلة الإمكانيات وضآلة أو انعدام التشجيع قد أدى إلى التقطع في مسيرة تلك القصص ونضوب الجانب الفني وتخلف مستوى الإخراج. لذلك تعثرت كثير من المحاولات، وصدرت

قصص خالية من الرسوم، واعتمدت قصص أخرى على الألوان القاتمة، أو على حروف مطبعية غير مناسبة، أو خطوط يدوية رديئة، أو لحروف غير مشكولة. ومن كل ذلك يتضح أن هذا الجنس لا يمكنه أن يصل إلى الازدهار المطلوب ولا أن يحقق غاية الإمتاع المرجوة، بدون التشجيع الرسمي على مستوى توفير الإمكانيات، والتشجيع غير الرسمي على مستوى الإبداع أو النقد الأدبي.

أما بعد؛ فها نحن نشرف على إنهاء هذا البحث، بعد أن جمعنا في خاتمته أبرز النتائج التي نجّمناها في الصفحات الماضية. وإذا أفلح المجهود الذي بذلناه في إثارة الانتباه إلى قصة الطفل باعتبارها جنسا أدبيا، وإلى ظاهرة قصص الأطفال بالمغرب، وإلى ضرورة العناية بالطفولة وأدبها نقدا وإبداعا، وإلى الأهمية التي يمثلها الفن القصصي في بناء إنسان المستقبل؛ فإنه سيكون مجهودا قد حقق بعض الغايات التي كانت ذات يوم أحلاما.

دليل قصاصي الأطفال بالمغرب(*)

***الأزرق (عبد الفتاح).**

- ولد بمدينة فاس سنة 1945.
- التحق بالتعليم الابتدائي في سنة 1956 والثانوي سنة 1959 ومدرسة المعلمين سنة 1962.
- مارس التعليم في الابتدائي بين سنتي 1963-1974، ثم في مدرسة المعلمين بفاس.
- مارس التفتيش في التعليم الابتدائي بالدار البيضاء، ويمارسه الآن في الثانوي بفاس.
- نشر بعض قصصه للراشدين في جريدتي «التحرير» و«المحرر»، وبعض الموضوعات التربوية في مجلة «الرسالة التربوية».
- أصدر خلال موسم 1977-1978 «سلسلة سناء» لأطفال في إحدى عشرة قصة.
- ساهم بسلسلتي «بدر» و«لون واكتب» في مسابقة وزارة التربية الوطنية لأدب الأطفال (1978) وأحرز بهما على الجائزتين الأولى والثانية.
- له تحت الطبع: سلسلة «بدر» للأطفال وسلسلة «زعماء بلادي» وسلسلة «قصص تاريخ المغرب» ومسرحية «التعاون» ضمن سلسلة «سناء»، إلى جانب أعمال أخرى.

***البقالي (أحمد عبد السلام).**

- ولد بمدينة أصيلا سنة 1932.
- تلقى دراسته الثانوية بتطوان حتى سنة 1953.
- حصل على الشهادة التوجيهية بالقاهرة، ونال الإجازة في علم الاجتماع من جامعة القاهرة سنة 1959.
- تابع دراسته العليا بجامعة كولومبيا بنيويورك حتى سنة 1961.

(*) - خصصت هذا الدليل لمعظم الكتاب الذين وردت أسماؤهم في هذه الدراسة (1947-1979) وأوقفت جل المعلومات التي تخصهم عند سنة 1984. وبهذه المناسبة أقدم عميق شكري للأساتذة: الأزرق، البقالي، بو علو، شفيق، دكداك، الرحماني، رسام، العلوي، العمري، محمد الكتاني، محمد السرغيني لمساعداتهم القيمة في إنجاز هذا الدليل.

- عين ملحقا ثقافيا لسفارة المغرب بواشنطن (1962)، فملحقا صحفيا بسفارة لندن (1965-1967)، فمستشارا ثقافيا مرة أخرى بواشنطن حتى سنة 1971، وهو الآن مكلف بمهمة بالديوان الملكي.

- البقالي أديب متعدد المواهب، فقد كتب القصة والشعر والنشيد والمسرحية والسيناريو، إلى جانب كتابته المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية، وله في كل ذلك مؤلفات عديدة[1]، إضافة إلى مساهمته البارزة في أدب الأطفال.

- نشر في مجلة «دعوة الحق» قصة «منصور والقرصان» سنة 1979، ثم أعاد نشر جزئها الأول في مجلة «حدائق» للأطفال (1984).

- صدرت له في سنة 1981 روايتان للأطفال «الأمير الغراب» و«زياد ولصوص البحر».

- أذيعت قصته «الكباش الضائعة» بالإذاعة الوطنية بالرباط سنة 1983.

- كما أذيعت قصته «فلوس العيد» من الإذاعة نفسها.

- نشر في سنة 1983 رواية مسلسلة للصغار والكبار بعنوان «كهف الحمام»[2].

- نشر في سنة 1984 رواية مسلسلة للكبار والصغار بعنوان «سر المجلد الغامض»[3].

- اشتمل كتابة الشعري «أيامنا الخضراء» على باب بعنوان «ديوان الصغار» ضم كثيرا من القصائد والأناشيد والحكايات المنظومة للأطفال.

- ساهم البقالي إلى جانب إبداعاته للصغار بمناقشاته ومساجلاته حول أدب الأطفال، من ذلك استجواب تلفزيوني (1982/10/09)، ومشاركته في لقاء تلفزيوني عن ألعاب الأطفال بالمغرب وأدبهم (1982)، ومساجلته النقدية حول شعر الأطفال مع مصطفى الشليح[4].

- يوجد له تحت الطبع بالعراق قصة للأطفال بعنوان «مغامرات آختو».

- له روايات أخرى مخطوطة للأطفال منها: «جزيرة النوارس»، «جعفر الطيار»،

---

(1) - يمكن الاطلاع على بعض عناوين تلك المؤلفات في أكثر من مصدر. انظر مثلا: الأدباء المغاربة المعاصرون، دراسة بيليوغرافية إحصائية، عبد السلام التازي، منشورات الجامعة، 1983.

(2) - جريدة (الميثاق الوطني)، بين العددين 2007 و2037. وقد صدرت مؤخرا في كتاب.

(3) - نفسه، بين العددين 2151 و2169. وقد صدرت أيضا في كتاب.

(4) - انظر مجلة (الدوحة)، العدد45، سبتمبر 1979 وجريدة (الميثاق الوطني)، العدد 842، 1979/11/17.

«صابر» و«المغفل الماكر»، وقد نشر كثير منها بعد سنة 1984.

*بوعلو (محمد ابراهيم).

- ولد بمدينة سلا في سنة 1936.
- تلقى دراسته الثانوية بمدارس محمد الخامس بالرباط.
- درس لمدة سنة بجامعة دمشق عاد بعدها ليتابع دراسته بكلية الآداب بالرباط.
- نال الإجازة في الفلسفة سنة 1961.
- حصل على دبلوم الدراسات العليا في موضوع: «الفن والطبقات الاجتماعية».
- يشغل الآن منصب أستاذ محاضر بكلية الآداب بالرباط.
- أسس في مارس 1964 مجلة «أقلام» بالاشتراك مع أحمد السطاتي وعبد الرحمن بن عمرو.
- كتب القصة والمسرحية للراشدين، وله في ذلك مجموعة من الكتب[5].
- أصدر في أكتوبر 1976 مجلة «أزهار» للأطفال بإمكانياته الخاصة، ثم توقفت مدة سنتين لكي تستأنف الصدور في مارس 1983.
- كتب الحكاية والقصة القصيرة جدا والشريط المصور للأطفال انطلاقا من حوافز ذاتية.
- خص مجلة «أزهار» برسومه وقصصه للأطفال.
- يفكر الآن في نشر مجاميع قصصية للأطفال.

*حليم (عبد الكريم).

- ولد في سنة 1930 بمولاي إدريس زرهون.
- تخرج في معهد الدراسات العليا المغربية بالرباط (كلية الآداب حاليا).
- عمل في حقل التعليم أستاذا ومسؤولا إداريا ساميا.
- نشر بعض المقالات التربوية.
- شارك الأستاذين محمد شفيق وعبد السلام ياسين تأليف سلسلة «قصص الأطفال».

*دكداك (جلول).

- ولد جلول محمد دكداك في أمسون، ناحية جرسيف إقليم تازة في سنة 1943.

---

(5) - عبد السلام التاوي، الأدباء المغاربة المعاصرون، ص 63.

- انقطع عن متابعة الدراسة بعد حصوله على «شهادة الدروس الإسلامية» سنة 1962.

- مارس التعليم بالابتدائي والثانوي، ويشغل حاليا منصب حارس عام بإحدى ثانويات تازة.

- نشر جانبا من إنتاجه الشعري في مجلة «الأطلس المصورة» وجريدة «المحرر».

- أذيعت بعض قصائده ومقالاته وكذا مسرحيته «لا تسبقي القضاء!».

- له دواوين شعرية للكبار غير منشورة.

- له تجارب عملية في تبسيط الخط العربي.

- كتب للأطفال ما يأتي:

1- «مغامرات طموح» قصة مسلسلة توقفت بتوقف مجلة «أزهار».

2- «الطبيبان» (1967)، مسرحية غير منشورة، شارك بها في مباراة أدب الأطفال التي نظمتها وزارة التربية الوطنية (1979).

3- «ناقوس الأفراح» (1970)، أوبريت فازت بالجائزة الأدبية الأولى بمناسبة عيد العرش، من عمالة وجدة.

4- «نزهة» (1973)، أوبريت فازت بالجائزة الأدبية الأولى بمناسبة عيد العرش من المجلس البلدي بفاس.

5- «حكاية زهرة»، أوبريت.

6- أشعار وأناشيد غير منشورة.

*<u>الرحماني (محمد علي)</u>.

- ولد محمد علي الرحماني (البوركي حاليا) بمدينة تطوان في سنة 1927.

- تلقى تعليمه الابتدائي وطرفا من الثانوي بتطوان قبل أن يسافر إلى مصر.

- عاد من مصر بعد الحرب العالمية الثانية واشتغل مشرفا إداريا بإحدى مدارس القصر الكبير.

- اشتغل لمدة وجيزة في جريدة «مراكش» التي كانت تصدر بطنجة، ثم لمدة قصيرة أيضا في الإذاعة الوطنية بالرباط في إطار النشاط التمثيلي.

- اشتغل بالتعليم الحر والرسمي خلال عهد الحماية في الدار البيضاء وسطات ومكناس وطنجة وتطوان.

- أحرز في سنة 1969 على الإجازة في التاريخ من كلية الآداب بالرباط.

- أصدر في سنة 1941 كتيبا بعنوان «في الموسيقى المراكشية».

- أسس في سنة 1947 «فرقة الأطلس للتمثيل والموسيقى» بطنجة.
- أصدر مجموعة قصص «الرفيق المختار» للأطفال في سنة 1948.
- أصدر في سنة 1950 مجلة «القافلة» التي تضمنت زاوية للأطفال نشر فيها قصته «القنديل الأخضر».
- وعد في العدد الوحيد الذي صدر من «القافلة» أن يضيف إلى المجلة بابا جديدا بعنوان «للأطفال فقط بالكاركاتور».
- أصدر مجموعة من الكتب المدرسية في موضوعات تاريخية.
- ساهم بالكتابة في كثير من الجرائد نذكر منها: «مراكش»، «النهار»، «الأمة» و«العلم».
- له مجموعة قصص للأطفال لم تنشر بعد.
- اشتغل بالتعليم الثانوي بطنجة.
- توفي رحمه الله بتطوان في أكتوبر 1996.

*<u>رسام (مصطفى)</u>.

- ولد بالدار البيضاء في 10 يناير 1929.
- التحق بالكتاب، ثم حصل على الشهادة الابتدائية في سنة 1944.
- أتم دراسته الثانوية في جامعة القرويين بفاس.
- رجع إلى الدار البيضاء فاشتغل معلما في المدارس الحرة ثم الرسمية.
- في سنة 1963 انتقل للاشتغال بالتعليم الثانوي أستاذا للرسم، ولا يزال به إلى اليوم [1984].
- بدأ يزاول فن الرسم منذ سنة 1945، وشارك في أول معرض سنة 1952، ثم توالت مشاركاته داخل المغرب وخارجه.
- له مساهمات في بعض الصحف المغربية، أبرزها ما نشره في جريدة «المحرر» حول موضوع: «كيف تتذوق اللوحة».
- له سلسلة مهمة من الكتب المدرسية المطبوعة في موضوعات الرسم والأعمال اليدوية والألعاب الرياضية والجغرافية، وكذا كتاب «تراجم الشعراء والأدباء» (1984).
- أصدر في سنة 1963 مجلة مصورة للأطفال سماها مجلة «الفن والثقافة» من وضعه ورسمه وتخطيطه لكنها توقفت عن الصدور.
- في سنة 1974 صدرت له عن مؤسسة شوسبريس سلسلة قصصية للأطفال

مكونة من ثمانية عشر عددا تحت عنوان «كان يا ما كان».

- أصدر في سنة 1979 مجلتين للأطفال هما «التلميذ» و«براعم»، لكنهما توقفتا بعد ظهور عددين منهما.

- كما أصدر باللغة الفرنسية سلسلة قصصية للأطفال.

*السايح (ابراهيم).

- ولد بالرباط في 30 دجنبر 1925. وهو أخو عبد الرحمن السايح . درس بثانوية مولاي يوسف ثم بمعهد الداسات العليا . في سنة 1947وظف بالخزانة العامة

- نشر بعض إنتاجه تحت الاسم المستعار «السايح الصغير».

- أصدر في سنة 1947 جريدة أسبوعية مصورة للتسلية والتهذيب بعنوان «صوت الشباب المغربي».

- له كتاب «كرة القدم: إرشادات ونصائح للحكم واللاعب والمتفرج» (1947).

- كتب وترجم القصة للأطفال، خاصة في عهد الحماية.

- كتب مقدمة القصة المصورة «حيرة إسماعيل».

- ساهم بعد الاستقلال في دبلجة كثير من الأفلام الهندية والفرنسية إلى اللهجة المغربية الدارجة.

*السايح (عبد الرحمن).

- ولد في سنة 1932.

- درس بالرباط، واعتمد في ذلك على عصاميته.

- مارس التعليم في الخميسات والرباط.

- مارس وظائف أخرى، عين في آخرها ملحقا بديوان وزير الداخلية طوال ثلاث سنوات.

- مارس الصحافة. وقد خص جريدة «العلم» بكثير من مقالاته.

- كان رئيس تحرير جريدتي «العهد الجديد» و«الشباب» ومجلة «الأطلس المصورة».

- ركزت كثير من مقالاته على قضايا الطفولة والتعليم.

- نشر في سنة 1948 في جريدة «العلم» قصة مسلسلة بعنوان «حيرة إسماعيل».

- اشترك بعيد الاستقلال مع مصطفى العلوي وعبد الرحيم اللبار في نشر الشريط المصور «حيرة إسماعيل».

- أصدر في سنة 1941 كتيبا بعنوان «في الموسيقى المراكشيه».

- له كتاب «مفتاح أساس التعليم» (1955)، وكتيب «أميرة الطفولة الناشئة» الذي نشر بالرباط مع نشيد العودة لمحمد بن الحسين[6].

- ذكر في «مفتاح أساس التعليم» أن له مجموعة قصص ومسليات للأطفال في انتظار الطبع تحت عنوان «بستان الأطفال».

- ألقى بنفسه من صومعة حسان بتاريخ 1965/04/04.

*شفيق (محمد).

- ولد في سنة 1926في ابن سدن، ناحية فاس.

- تخرج في معهد الدراسات العليا المغربية بالرباط (كلية الآداب حاليا).

- عمل في ميدان التعليم أستاذا ومفتشا ومسؤولا إداريا ساميا.

- له كتابان بالفرنسية، وثالث ينتظر النشر.

- أسس في الستينيات مجلة «رائد المعلم».

- نشر مع عبد الكريم حليم وعبد السلام ياسين سلسلة «قصص الأطفال».

- استوحى بعض قصص السلسلة المذكورة من حكايات بربرية شعبية ومن قصص أوربية.

*الصباغ (محمد).

- ولد بتطوان في 3 أكتوبر1930، وتلقى تعليمه الأول على يد والده.

- التحق بالتعليم الابتدائي (المدرسة الخيرية) سنة1937، وانتخب فيها رئيسا لجمعية «الثبات» الثقافية، ثم رئيس تحرير جريدة «الثبات» الحائطية التي كانت تصدرها أسبوعيا المدرسة نفسها.

- في سنة 1942 التحق بالتعليم الثانوي (المعهد الحر)، وانتخب فيه رئيس تحرير جريدة «قبس المعهد» الحائطية الأسبوعية.

- التحق بالمعهد الرسمي في سنة 1946، وفيه أنهى دراسته الثانوية.

- وفي سنة 1947 بدأ ينشر إنتاجه في صحافة المشرق العربي.

- عين رئيسا لخزانة الصحف بتطوان سنة 1953، وفي السنة الموالية تولى رئاسة تحرير القسم العربي لمجلتي «المعتمد» و«كتامة» الصادرتين بالعربية والإسبانية. ثم

---

(6) - اعتمدنا في ترجمة عبد الرحمن السايح على:

- عبد الله الجراري، أعلام الفكر المعاصر بالعدوتين الرباط وسلا، ج2، (د.ت) ودون مكان النشر، ص447-449.

- محمد الصادق عفيفي، القصة المغربية الحديثة، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، 1961، ص 33.

مارس كثيرا من المهام الإدارية والثقافية كان آخرها إلحاقه بديوان وزير الثقافة (1974).

- له مجموعة من كتب المقالات والقصة والشعر المنثور[7].

- ساهم في تحرير مجلة «مناهل الأطفال» التي كانت تصدرها وزارة الثقافة.

- نشر كتاب «عندلة. قصة طفولة» مسلسلا بجريدة «العلم» في سنة 1967 قبل أن يصدره مجموعا في كتاب في سنة 1975، وعندلة اسم حقيقي لبنت المؤلف.

- ترجم المستشرق الإسباني پيدرو مونتافيث فصولا من كتاب «عندلة» في مجلة «المنارة» الصادرة بمدريد.

- في سنة 1975 أصدر «مجموعة قصص بسمة للأطفال» مستلهما في عنوانها الاسم الحقيقي لابنته الثانية بسمة.

- في سنة 1982 أصدر «مجموعة قصص أريج الكلام للأطفال» المكونة من القصص الآتية: «البحث عن شيء مقدس»، «في درس الإنشاء»، «رحلة الصيف»، «لوحة السنة»، «النحل والزنابير»، «العام السابع»، «اختراع» و«الورقات والقلم الأحمر».

*<u>العلوي (علي)</u>.

- ولد بمكناس في سنة 1925.

- درس بجامعة القرويين، وحصل على العالمية.

- مارس التعليم الابتدائي والثانوي، ثم ترقى إلى مرشد تربوي فمفتش بالثانوي.

-رئيس تحرير مجلة «التعاون الوطني» ومدير جريدة «الحركة الشعبية».

- نائب برلماني.

- ينشر إنتاجه للراشدين في جريدتي «الأنباء» و«الشرق الأوسط» ومجلة «دعوة الحق».

- ألف لوزاة التربية الوطنية بعض الكتب المدرسية.

- أشرف على إنتاج بعض برامج الأطفال بالإذاعة قبل الاستقلال وبعده.

---

(7) - انظر في ذلك كتاب: محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء، دار الثقافة، 1980. وهو المصدر الذي اعتمدناه أساسا في صياغة هذه الترجمة.

- كتب للأطفال مسرحيات وتمثيليات إذاعية وأناشيد لُحّن بعضها.
- أنجز للأطفال كتابي «صحراؤنا» و«ناشئتنا المغربية».
- صدرت له «قصة الطفولة المغربية» (1974)، وقد أعاد نشرها في الملحق الأسبوعي لجريدة «الأنباء» (1985).

*العمري (محمد).
- ولد بأصيلا سنة 1934.
- تلقى تعليمه الابتدائي بأصيلا وطنجة.
- تلقى تعليمه الثانوي بطنجة، ثم بفاس (القرويين).
- اشتغل كتبيا ثم معلما بمدينة طنجة.
- قام بتعليم بعض الدبلوماسيين الأجانب اللغة العربية بالقنصلية الأمريكية بطنجة.
- مارس بعد ذلك أعمالا حرة، ولا يزال يمارسها إلى اليوم.
- كتب في «العلم» و«الأنيس» و«الأنوار» المقالة والقصة.
- خص مجلة «أنيس الأطفال» بقصصه التي كتبها للصغار بتوقيع: «شمشون».
- شارك في إخراج جل أعداد «أنيس الأطفال»، حيث كان يحرر الركن الرياضي، ويصحح لغة وحوار المسلسلات المصورة، ويقوم بشكل الكلمات.
- استقى معظم قصصه التي نشرها للصغار من المرويات الشعبية ومن المحيط المحلي.

*غزال (مصطفى).
- لم نقف على تاريخ ولادته ومكانه.
- ناشر وصاحب مطبعة كانت إلى عقد الستينيات توجد بحي القريعة بالدار البيضاء.
- نشر أحد كتبه بتوقيع: الرحالة العربي الحاج مصطفى غزال.
- له كتابان لتعليم الضرب على الآلة الكاتبة، وثالث عن طرق المراسلات وتقديم الدعاوى، ورابع عن «العالم العربي: دول الجامعة العربية» (1956).
- في كتابه «المرشد العائلي» (الطبعة الثانية 1959) يعقد فصلا وجيزا لنمو الطفل.
- أصدر في سنة 1964 كتاب «رحلة في البراري والبحار» يضم قصتين للأطفال.

*الكتاني (عبد الحق).

- ولد بمدينة فاس في سنة 1939.
- تابع تعليمه بالدار البيضاء، وتخرج فيها من مدرسة المعلمين.
- اشتغل بالتدريس في التعليم الابتدائي.
- حصل على الليسانس في الأدب العربي من كلية الآداب بفاس سنة 1974.
- يشغل الآن منصب مفتش للغة العربية بالتعليم الثانوي.
- اشترك مع أخيه عبد الرحيم الكتاني في إصدار سلسلة قصصية للأطفال بعنوان «قصص المدرسية».

*الكتاني (عبد الرحيم).

- ولد بمدينة فاس في سنة 1937.
- تابع دراسته الابتدائية والثانوية بمدينة الدار البيضاء.
- تخرج في مدرسة المعلمين بوجدة.
- زاول التدريس بالتعليم الابتدائي.
- حصل على إجازة اللغة العربية في مراكش.
- التحق بسلك تكوين المفتشين بالرباط وتخرج فيه.
- اشتغل نائبا لوزير التربية الوطنية بمدن: قلعة السراغنة، خريبكة والدار البيضاء التي لا يزال بها إلى اليوم.
- أصدر بالاشتراك مع أخيه عبد الحق سلسلة «القصص المدرسية».
- له مجموعة مهمة من الكتب المدرسية.

*لحلو (عبد المالك).

- من مواليد مدينة فاس.
- مارس التعليم الابتدائي بفاس والثانوي بالرباط.
- يشرف حاليا على البعثة التعليمية المغربية في بلجيكا.
- صدر له في سنة 1964 شريط مصور للأطفال بعنوان «مغامرات الصقر الكبير».
- من مشاريعه التي لا ندري هل نشرت أم لا: «قصة وادي المخازن» و«قصة واقعة الزلاقة».

*المريني (أبو بكر).

- ولد بمدينة سلا في دجنبر 1939، وفيها تلقى دراسته الابتدائية.

- تابع دراسته الثانوية بسلا والرباط.
- في سنة 1956 انخرط في سلك التعليم.
- حصل على الكفاءة في التعليم (1958) والكفاءة في الحقوق (1967).
- حصل على الإجازة في الشريعة في سنة 1971.
- عمل في سنة 1971 نائبا لرئيس مصلحة التحرير والجلسات بمجلس النواب.
- على الرغم من مرضه استطاع الحصول على دبلوم الدراسات العليا بدار الحديث الحسنية.
- ترأس تحرير مجلة «الفنون».
- له كتاب «قالت لي الحرية» (1971) ومجموعة قصصية بعنوان «لست رجلا» (1973) وكتاب «أم كلثوم معجزة القرن العشرين» (1975).
- أشرف على ركن صفحة الأطفال بمجلة «التعاون الوطني».
- أصدر مجلة «المغربي الصغير» للأطفال في غشت 1978 وضمنها بعض قصصه.
- شارك في الكتابة للصغار في مجلة «مناهل الأطفال» التي ترأس لمدة تحريرها.
- شارك في إعداد برامج إذاعية وتلفزيونية للأطفال.
- شارك في ملتقى صحافة الأطفال في العالم العربي المنعقد ببغداد بين 20 و27 دجنبر 1977.
- توفي رحمه الله في 31 أكتوبر 1980[8].

*<u>الهيتمي (محمد)</u>.

- لم نقف على تاريخ ميلاده ووفاته.
- مارس التفتيش في التعليم الابتدائي بالدار البيضاء.
- ألف كتبا مدرسية كان بعضها بالاشتراك، وكتاب «الموجز في علم النفس التطبيقي» (1958).
- نشر روايتين تاريخيتين للناشئة عن «عقبة بن نافع» و«حسان بن النعمان».

---

(8) - اعتمدت في صياغة هذه الترجمة على:

- أعلام المغرب العربي لعبد الوهاب بن منصور (جزءان)، المطبعة الملكية، الرباط.
- مجلة (الفنون) عدد خاص بالنصوص المسرحية المغربية، السنة 3، عدد 4/3. أكتوبر- دجنبر 1976.

*ياسين (عبد السلام).

- من قبيلة حاحا وقد ولد على الأرجح في بداية الثلاثينيات.
- حصل على دبلوم اللغة العربية.
- اشغل مفتشا للتعليم الابتدائي.
- اشتغل مديرا لمدرسة المعلمين بالرباط.
- اشتغل مفتشا جهويا في كل من مراكش والدار البيضاء.
- له كتاب: «كيف أكتب إنشاء بيداغوجيا» وكتاب «مذكرات في التربية» (1963) وكتاب «الإسلام غدا» (1973) وكتاب «الإسلام بين الدعوة والدولة» وكتب أخرى.
- أصدر بالاشتراك مع عبد الكريم حليم ومحمد شفيق سلسلة «قصص الأطفال».

المصادر والمراجع *

أولا: باللغة العربية.

1- كتب غير قصصية.

*ألكين (فريديك) وجيرالد هاندل.

- الطفل والمجتمع، ترجمة محمد سمير حسانين، مؤسسة سعيد للطباعة، طنطا، ط1.1976.

*ابراهيم (نبيلة).

- الأسطورة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1979، سلسلة «الموسوعة الصغيرة» (54).

- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، ودار الكتاب العربي، طرابلس، 1974.

- أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط2.

*ابن جلون (عبد المجيد).

- مارس استقلالك، نشر وتوزيع عبد السلام جسوس، طنجة، 1957.

*ابن منظور (محمد).

- لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم الشاذلي، دار المعارف بمصر، 1981.

*برادة (هدى) وآخرون.

-الأطفال يقرأون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1.1974.

*البقالي (أحمد عبد السلام).

- أيامنا الخضراء، المطبعة الملكية بالرباط، 1976.

*بكداش (كمال) ورالف رزق الله .

- مدخل إلى ميادين علم النفس ومناهجه، دار الطليعة، بيروت، ط1. 1981.

*بياجيه (جان) وبيربل إنهلدر.

- علم نفس الولد، ترجمة خليل الجر، سلسلة «ماذا أعرف؟»، المنشورات العربية، 1972.

*جزل (آرنلد) وآخرون.

- الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ترجمة عبد العزيز جاويد، مراجعة أحمد الكرداني، بإشراف إدارة الثقافة العامة لوزارة التربية والتعليم بمصر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج1، القاهرة، 1956، وج2. 1957، سلسلة «الألف كتاب».

*جعفر (عبد الرزاق).

- أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.

*جماعة من المؤلفين.

- أعمال ندوة الطفل (التربية والتغير الاجتماعي) المنعقدة بالمدرسة العليا للأساتذة (جامعة محمد الخامس)، الرباط، 1979/06/02-05/28، منشورات رئاسة جامعة محمد الخامس.

- الاتجاهات الجديدة في ثقافة الأطفال، النادي الثقافي العربي، بيروت، (د.ت).

- المؤتمر العام الثاني عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ومهرجان الشعر الرابع عشر (دمشق 24-30 نوفمبر 1979)، ج2، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

- محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1980.

*الجديدي (علي).

- في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2.1976.

*حسن (فريد).

- حركة الطفل، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، المكتبة الثقافية (187).

*راغب (نبيل).

- المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، المكتبة الثقافية (343).

*رمضان (كافية).

- تقويم قصص الأطفال في الكويت، مطبعة حكومة الكويت، (د.ت).

*زكي (أحمد كمال).

- الأساطير، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، المكتبة الثقافية (170).

*دسوقي (كمال).

- النمو التربوي للطفل والمراهق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979.

*السولامي (ابراهيم).

- الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية 1912-1956، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1979.

*الشاروني (يوسف).

- دراسات في الأدب العربي المعاصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، 1964.

*الشمعة (خلدون).

- المنهج والمصطلح، مداخل إلى أدب الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.

*صليبا (جميل).

- المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973.

*عبد المجيد (عبد العزيز).

-القصة في التربية، أصولها النفسية، تطورها، مادتها وطريقة سردها، دار المعارف بمصر، ط1976.7.

*عياد (شكري محمد).

- القصة القصيرة في مصر، «دراسة في تأصيل فن أدبي»، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967-1968.

*الفاسي (علال).

- الحركات الاستقلالية في المغرب العربي، نشر وتوزيع عبد السلام جسوس، طنجة، (د.ت).

- النقد الذاتي، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، القاهرة، بغداد، 1966.

- رياض الأطفال، شعر سهل بالصور، جمع وتقديم عبد الرحمن بن العربي الحريشي، مطبعة الرسالة،الرباط، 1982.

*فون ديرلاين (فريدريش).

- الحكاية الخرافية، نشأتها مناهج دراستها فنيتها، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، دار القلم،

بيروت، ط1، 1973.

*كتابة الدولة لدى الوزير الأول المكلفة بالشبيبة والرياضة، قسم الإنعاش الاجتماعي، مصلحة رعاية الطفولة.

- ندوة حول مجهودات القطاعات العمومية في مجال رعاية الطفولة والشباب، الرباط، 20-22 أبريل 1977، (نشرة بالاستانسيل).

*الكتاني (ادريس).

- ظاهرة انحراف الأحداث، دراسة اجتماعية للطفولة المنحرفة في المغرب، تقديم سعد المغربي، منشورات منظمة التعاون الوطني واتحاد المغرب العربي للمنظمات العائلية، الرباط، 1976.

*اللقاني (فاروق).

- تثقيف الطفل، فلسفته وأهدافه، ومصادره ووسائله، منشأة المعارف، مصر، 1976.

*المديني (أحمد).

- فن القصة القصيرة بالمغرب، دار العودة، بيروت، (د.ت).

*المنيعي (حسن).

- أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، ط1، 1974.

*الهيتي (هادي نعمان).

- أدب الأطفال، فلسفته، فنونه ووسائطه، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، 1978، سلسلة «دراسات» (127).

*الودغيري (عبد العالي).

- قراءات في أدب الصباغ، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1977.

*وهبة (مجدي).

- معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي-فرنسي-عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

*اليابوري (أحمد).

- تطور الفن القصصي في المغرب 1914-1966، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، نوقشت في كلية الآداب بالرباط عام 1967 (غير منشورة).

*يعقوب (غسان).

- تطور الطفل (عند بياجيه)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980.

*يونس (عبد الحميد).

- الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ودار الكتاب العربي، القاهرة، 1968، «المكتبة الثقافية» (200).

2- قصص الأطفال (عامة).

*أبو شنب (عادل).

- أصدقاء النهر، دار المسيرة، بيروت، 1979.

*أنجل (كرالتشف).

- دنيا الحكايات، ترجمة عيسى فتوح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

*الابراشي (محمد عطية).

- الأميرة الصامتة، دار المعارف بمصر، ط10، 1978، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».

- الجميلة والوحش، دار المعارف بمصر، ط1974.11، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».

- حورية البحر وقصص أخرى دار المعارف بمصر، ط1978.4. سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».

- الراعي الأمين وقصص أخرى، دار المعارف بمصر، ط1978.12. سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».

- زهرة السنط، دار المعارف بمصر، ط1978.8. سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».

- سندرلا، دار المعارف بمصر، ط1975.9. سلسلة «المكتبة الخضراء للأطفال».

- الصديقات الثلاث وقصص أخرى، دار المعارف بمصر، ط1974.6. سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».

- الضعيف يغلب القوي وقصص أخرى، دار المعارف بمصر، ط1978.6، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».

- لا تحكم وأنت غضبان، مكتبة مصر، القاهرة، سلسلة «مكتبة الطفل الزرقاء».

*ابن المقفع (عبد الله).

- كليلة ودمنة، ضبطه وشكله وفسره محمد حسن نائل المرصفي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط1934.4.

*برعسبريو (ايلينا).

- الكاليفالا (أساطير فنلندية)، ترجمة روز مخلوف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1979.

*البهجوري (جورج).

-الربيع الدائم، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية»(43).

*تامر (زكريا).

- بلاد الأرانب، رسوم طه الخالدي، دار الآداب للصغار.

- البيت، دار الفتى العربي، بيروت، ط1980.1. سلسلة «قوس قزح» (8).

- قالت الوردة للسنونو، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977.

*تولستوي (ليو).

- البطة والقمر، ترجمة كامل يوسف حسين، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1981، سلسلة «كتب مترجمة»(24).

*جماعة من المؤلفين.

- بسام ونور، رسوم علي المندلاوي، خطوط بلاسم محمد، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دائرة ثقافة الأطفال، مكتبة الطفل، «السلسلة القصصية»(33).

- الفأس الذهبية، ترجمة عيسى فتوح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

*حسين (ندوة).

- فت فت وميكانو، رسوم رضا حسن، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (32).

*الدباغ (كامل أدهم).

- رائد والنخيل، رسوم عبد الشافي سيد، تصميم زهير النعيمي، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة العلمية» (14).

*دو سانت اكزوبري (أنطوان).

- الأمير الصغير، ترجمة ثريا حمدي، تقديم محمد البخاري، دار مكتبة الأطفال، القاهرة، ط1964.1.

*الراس (شريف).

- أبو أحمد والتمور، رسوم علي المندلاوي، تصميم محمد حجي، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة العلمية» (36).

- حكاية الذكي إياس، تصميم ورسوم فؤاد الفتيح، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة «حكايات شعبية» (8).

- رجل لكل الأقطار، الرسوم الداخلية رشاد نزار، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة «الأبطال» (2).

- في شارعنا بقرة، رسوم ضيا، حجار، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (20).

- مروان والجمل، رسوم عبد الشافي سيد، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (39).

* سوار (عقيل).

- هولاكو والأسرى الأربعة، المجسمات والملابس صفية سوار، إخراج سامي الربيعي، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (25).

* شمسي (محمد).

- القرود والكرة، تنفيذ الدمى علي المندلاوي، عمار سلمان، وهناء مال الله، تصميم خليل الواسطي، تصوير إحسان سعيد، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (13).

* صفدي (بيان).

- وادي شمس، رسوم حسام عبد المحسن، الإخراج الفني زهير النعيمي، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (20).

* عبود (موسى).

- الملكة الغازلة والقزم، المطبعة المهدية، تطوان.

* العريان (محمد سعيد) ومحمود زهران وأمين دويدار.

- أميرة الواحة، دار المعارف بمصر، ط12.1976. سلسلة «القصص المدرسية».

- الراية الحمراء، دار المعارف بمصر، ط9. 1976. سلسلة «القصص المدرسية».

- مخبر الجريدة، دار المعارف بمصر، ط9. 1976. سلسلة «القصص المدرسية.

- المصادفة السعيدة، دار المعارف بمصر، ط9. 1976. سلسلة «القصص المدرسية».

* الكبير (عبد الله).

- أليس في بلاد العجائب، دار المعارف بمصر، ط2، (د.ت)، سلسلة «المكتبة الخضراء للأطفال» (23).

* كنفاني (غسان).

- أطفال غسان كنفاني، دار الفتى العربي، ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية، بيروت، (د.ت).

* كيلاني (كامل).

- علي بابا، دار المعارف بمصر، ط14. 1967. سلسلة «قصص من ألف ليلة».

- في غابة الشياطين، دار المعارف بمصر، ط10. 1976. سلسلة «قصص هندية».

* (مجهول).

- الإبهام الصغير، نشر وتوزيع المكتبة المدرسية، تطوان.
- قطار الحيوانات، نشر وتوزيع سامابرين، تطوان، سلسلة «حيواناتي».
- النمس الوفي، ترجمة عيسى فتوح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1979.
- النهر والأربعون عالما، دار الفتى العربي، بيروت، (د.ت)، سلسلة «من حكايات الشعوب».

*موسى (حسن).

- زينب وعلاء الدين، رسوم هناء مال الله، تصميم خليل إبراهيم،مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (2).

*يوسف (خالد).

- بذرة خوخ، رسوم منصور البكري، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة «البراعم» (9).

3- قصص الأطفال (المغرب).

*الأزرق (عبد الفتاح).

- الأرنب السارق، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سناء».
- الدب المريض، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سناء».
- الشبل الأناني، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سناء».
- عادل يسوق، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سناء».
- عاقبة الكذب، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سناء».
- عاقبة النهم، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سناء».
- العجل الهارب، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سناء».
- على ظهر اللقلاق، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سناء».
- الغابة السعيدة، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سناء».
- القرد المغامر، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سناء».
- النظام أولا، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سناء».

*الرحماني (محمد علي).

- الرفيق المختار، المطبعة الوطنية، الرباط، 1948.

*رسام (مصطفى).

- بسبس وكورو (1)، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (1).
- بسبس وكورو (2)، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (2).
- زوز وكاشي، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (3).
- الطائر العجيب، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (4).
- غاق غاق وموكي، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (5).
- فانفو والقرد، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (6).
- الكلب الشره+ الكلب عنتر، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان»(7).
- الحمل الصغير+ طاعة الأم، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان»(8).

- ملعب السيرك + حديقة اللعب، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان»(9).
- ملكة الريح + الطاحونة السحرية، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (10).
- الصغير خنصر+ سوسي الملاكم، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (11).
- الدجاجة وأصدقاؤها + الثعلب الماكر، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (12).
- العملاق + بابا حمدوش والعفريت، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (13).
- مغامرات أحمد ومحمد + في الغابة الكثيفة، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (14).
- القمر المعلق، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (15).
- القطاة والغراب، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (16).
- الأحدب المغني + الخادم الأبله، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان»(17).
- الصديق المتوحش + الهندي اليتيم، شوسبريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (18).

* السايح (عبد الرحمن) ومصطفى العلوي وعبد الرحيم اللبار.

- حيرة إسماعيل، قصة تاريخية مغربية مصورة، مؤسسة الهدف، الرباط، (د.ت).

* الصباغ (محمد).

- عندلة، قصة طفولة، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1975.
- مجموعة قصص بسمة للأطفال، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1975.

* العلوي (علي).

- قصة الطفولة المغربية، كتابة الدولة في التعاون الوطني والصناعة التقليدية، مطابع دار الكتاب، الدار البيضاء.

* غزال (مصطفى).

- رحلة في البراري والبحار، دار مدنية الشرقية، الدار البيضاء، 1964.

* الكتاني (عبد الحق) وعبد الرحيم الكتاني.

- الأخلاق الفاضلة، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، سلسلة «القصص المدرسية».
- الأميرة المظلومة، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، سلسلة «القصص المدرسية».
- الإخوة الثلاثة، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، سلسلة «القصص المدرسية».
- التاجر والعفريت، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1976، سلسلة «القصص المدرسية».
- الربوة السعيدة، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1976، سلسلة «القصص المدرسية».
- شرفنطح البليد، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1976، سلسلة «القصص المدرسية».
- الفرحة الكبرى، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1976، سلسلة «القصص المدرسية».
- مغامرات ذكي، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1976، سلسلة «القصص

المدرسية».

- الهميان المفقود، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1978، سلسلة «القصص المدرسية».

- عجائب السندباد، دار الثقافة، الدار البيضاء.

- الكيس العجيب، دار الثقافة، الدار البيضاء.

*الحلو (عبد المالك).

- مغامرات الصقر الكبير، مطبعة الجامعة، الدار البيضاء، 1964.

*(مجهول ونرجح أنها لعبد الحق وعبد الرحيم الكتاني).

- الحطاب الطموح، دار الثقافة، الدار البيضاء.

*الهيتمي (محمد).

- حسان بن النعمان، العدد الثاني من قصة العرب الفاتحين للمغرب، نشر وتوزيع مكتبة الإخوان، الدار البيضاء، 1958.

*ياسين (عبد السلام) وعبد الكريم حليم ومحمد شفيق.

- الفلاح وملك النحل، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، سلسلة «قصص الأطفال».

- القط العنيد، دار الثقافة، الدار البيضاء، سلسلة «قصص الأطفال».

- الفلاح الساحر، دار الثقافة، الدار البيضاء، سلسلة «قصص الأطفال».

- مؤتمر الوحوش، دار الثقافة، الدار البيضاء، سلسلة «قصص الأطفال».

- الهراوة السحرية، دار الثقافة، الدار البيضاء، سلسلة «قصص الأطفال».

- مصباح علاء الدين، دار الثقافة، الدار البيضاء، سلسلة «قصص الأطفال».

4- الصحافة (عامة).

مجلة: الآداب (بيروت).

جريدة: الأخبار (تطوان).

مجلة: أفكار (عمان- الأردن).

مجلة: الأقلام (بغداد).

مجلة: الأنوار (تطوان).

مجلة: الأنيس (تطوان).

مجلة: الاتحاد (تطوان).

مجلة: الإذاعة الوطنية (الرباط).

جريدة: التحرير (الدار البيضاء).

مجلة: التدريس (الرباط).

مجلة: تراث الإنسانية (القاهرة).

مجلة: الثقافة الجديدة (المحمدية).

مجلة: الجامعة (الموصل).

مجلة: الحياة الثقافية (تونس).

مجلة: دعوة الحق (الرباط).

جريدة: الرأي العام (الدار البيضاء).

مجلة: الرسالة التربوية (الرباط).

مجلة: الزمان المغربي (الرباط).

جريدة: السعادة (طنجة ثم الرباط).

مجلة: شؤون فلسطينية (بيروت).

مجلة: الشباب المغربي (الدار البيضاء).

جريدة: العلم (الرباط).

جريدة: العهد الجديد (الرباط).

مجلة: القافلة (الدار البيضاء)

مجلة: الاتحاد الدولي لرعاية الطفولة (جنيف).

مجلة: التعاون الوطني (الرباط).

مجلة: الدراسات النفسية والتربوية (الرباط).

مجلة: المجلة المغربية للاقتصاد والاجتماع (الرباط).

جريدة: المحرر (الدار البيضاء).

جريدة ثم مجلة: المزمار (بغداد).

مجلة: المشاهد (الرباط).

مجلة: المعرفة (دمشق).

جريدة: منار المغرب (الرباط).

مجلة: الموقف (تطوان- طنجة).

مجلة: الموقف الأدبي (دمشق).

جريدة: النهار (تطوان).

مجلة: هنا كل شيء (الدار البيضاء).

5- <u>مجلات الأطفال (المغرب)</u>.

- أزهار (الرباط).
- أنيس الأطفال (طنجة).
- براعم (الدار البيضاء).
- التلميذ (الدار البيضاء).
- السندباد (الرباط).
- السندباد الصغير (الرباط).
- صديقي (الرباط).
- صوت الشباب المغربي (الرباط).
- العندليب (الدار البيضاء).

- المغامر (الدار البيضاء).
- مغامرات سندباد للتلميذ (الدار البيضاء).
- المغربي الصغير (الرباط).
- مناهل الأطفال (الرباط).
- هدية الندى (الرباط).
- ولدي (الرباط).

ثانيا: باللغتين الفرنسية والاسبانية.

ABDEL HALIM WAHDAN (NADRA).

LITERATURA INFANTIL EN EGIPTO, INSTITUTO ESPANO-ARABE DE CULTURA, MADRID, 1972, COL. DE AUTORES ARABES CONTEMPORANEOS, N8.

BOUHDIBA (ABDEL WAHAB)

L'IMAGINAIRE MAGHREBIN (ÉTUDE DE DIX CONTES POUR ENFANTS), MAISON TUNISIENNE DE L'ÉDITION, 1977.

BRAVO-VILLASANTE (CARMEN).

LITERATURA INFANTIL UNIVERSAL, TOMO1, ED. ALMENA, MADRID, 1978.

CHATEAU (JEAN)

QU'EST CE QU'UN ENFANT" IN PSYCHOLOGIE DE L'ENFANT DE LA NAISSANCE A L'ADOLESCENCE, SOUS LA DIRECTION DE MAURICE DEBESSE ,LIB.ARMAND COLIN, PARIS , 1956, 15 e EDITION, COLL.BOURRELIER"

COMMUNICATIONS, 8.

L'ANALYSE STRUCTURALE DU RÉCIT, ÉD. DU SEUIL, 1981, COLL. POINTS 129.

DE TRIGON (JEAN).

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ENFANTINE, DE MA MERE L'OYE AU ROI BABAR, HACHETTE, 1950.

LAROUSSE DU XX SIECLE.

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE PAUL AUGÉ, TOME 3, LIB. LAROUSSE, PARIS.

PIAGET (JEAN).

SIX ÉTUDES DE PSYCHOLOGIE, DENOEL/GONTHIER, GENEVE, 1964, COLL. MEDITATIONS.

PROPP (VLADIMIR).

MORFOLOGIA DEL CUENTO, TRAD. LOURDES ORTIS, EDITORIAL FUNDAMENTOS, MADRID, 1977, 3A EDICION.

ROBERT (PAUL).

PETIT ROBERT 1, DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE, ED. ROBERT, PARIS, 1981.

SECRETARIAT D'ETAT AUPRES DU PREMIER MINISTRE CHARGÉ DU PLAN ET DU DEVELOPPEMENT REGIONAL.

LE MAROC EN CHIFFRES, 1979.

SORIANO (MARC).

GUIDE DE LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE, FLAMMARION, 1975.

TADIÉ (JEAN-YVES).

LE RÉCIT POÉTIQUE, P.U.F, PARIS, 1978, COLL. ECRITURE.

TODOROV (TZVETAN).

INTRODUCTION A LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE, ÉD. DU SEUIL, PARIS, 1970, COLL. POINTS 73.

POÉTIQUE, ED. DU SEUIL, PARIS, 1968, COLL. POINTS 45.

VALLOTON (MION).

L'ENFANT ET L'ANIMAL, ED. CASTERMAN, 1977, COLL. ORIENTATION-É 3.

VARIOS.

UN LIBRO SOBRE EL ESCRITOR DANÉS HANS CHRISTIAN ANDERSEN, TRAD. VARIOS, EDITADO POR EL CONSEJO DE COORDINACION DE LA LABOR CULTURAL DANESA EN EL EXTRANJERO, COPENHAGUEN, 1955.

WALLON (HENRI).

L'ÉVOLUTION PSYCHOLOGIQUE DE L'ENFANT, ARMAND COLIN, PARIS, 1968.

الفهرس

الإهـــــــداء.. 3
توضيحات لا بد منها 5

الباب الأول: الطفل وقصته.

الفصل الأول: من هو الطفل؟.. 8

صعوبة تحديد مصطلح الطفل (8). فاروق اللقاني(9). علي الحديدي(10). نادرة عبد الحليم وهدان(10). جان شاتو(11). نمو الطفل وقوانينه(14). هنري فالون(15). جان بياجيه(16). أرنلد جزل(16). مراحل نمو الطفل(17). المرحلة الأولى: من الولادة إلى نهاية السنة الثانية(17). المرحلة الثانية: من بداية السنة الثالثة إلى نهاية السنة الخامسة(17). المرحلة الثالثة: من السنة السادسة حتى السنة الثامنة(22). المرحلة الرابعة: من السنة التاسعة حتى البلوغ(27).

الفصل الثاني: ما هي قصة الطفل؟.. 31

تعريف مجدي وهبه(31). تعريف عمر الطالب(32). مكونات قصة الطفل(32). الحبكة(33). مستويات السرد (33). التوقيت(35). الإيقاع(35). الوصف(36). الحوار(36). التشويق(37). الأسلوب(37). الزمان(38). المكان(39). الشخصية(40). الحدث(41). الفكرة(42). العقدة(43). الأجناس القصصية(43). القصة القصيرة جدا(44). القصة القصيرة(44). القصة(45). الرواية(45). الصورة القصصية(46). المقالة القصصية(47). الحكاية الشعبية(48). الحكاية العجيبة(49). الحكاية الأسطورية(50). الخرافة(52). النادرة(53). النكتة(54). الأشرطة المصورة(55). التعريف المقترح(56).

الفصل الثالث: قصة الطفل الأوربية والعربية. 58

قدم قصة الطفل(58). فرنسا(59). إنجلترا(62). ألمانيا(64). الدانمارك(65) . روسيا(67).إسبانيا (69) . مصر (71). العراق (74). سوريا (75) . فلسطين (77) .لبنان(79). تونس(80).

الباب الثاني: وضعية الطفل المغربي ومسيرة قصته.

الفصل الأول: وضعية الطفل. 85

الجانب الجسمي(86). الجانبان العقلي واللغوي(90). الجانب الاجتماعي(96). الجانب النفسي(99). الجانب الخلقي(103).

الفصل الثاني: مسيرة قصة الطفل.. 107

بداية الاهتمام بقصص الأطفال في المغرب(107). قبل سنة 1947(108). الحركة الوطنية ونشأة صحافة الأطفال(110). المؤثر الشرقي(115). النقل عن الرواد المصريين(115). مجلة «سندباد»(116). استنساخ التراث القصصي العربي(119). الترجمة(120). الترجمة قبل الاستقلال(120). الترجمة في السبعينيات(121). صحافة الأطفال(123). تدريب الأطفال على كتابة القصص(124). كتابة القصة من خلال مجموعة من العناصر(124). القصة اللغز(125). قصص جماعية(126). قصص الصغار بين النقل والتأليف(126). الصغار ينشرون خارج المغرب(127). مجلة العندليب: تجربة رائدة(128). المبادرات القصصية(128). محمد علي الرحماني: الرفيق المختار(128). محمد العمري (شمشون)(129). منار المغرب: حكاية جدتي(130). محمد الهيتمي: قصة العرب الفاتحين للمغرب(130). عبد الرزاق الداوي(131). مصطفى غزال: رحلة في البراري والبحار(131). محمد الصباغ: عندلة وبسمة(132). م.شفيق -ع.ياسين -ع.حليم(132). ع.الرحيم الكتاني -ع.الحق الكتاني(133). عبد الفتاح الأزرق: سلسلة سناء(133). مصطفى رسام(134). محمد إبراهيم بوعلو(134). دكداك وعنفوف(135). أحمد عبد السلام البقالي(135). علي العلوي: قصة الطفولة المغربية(135). هنا كل شيء: مغامرات الزبير(136). ع.السايح -م.العلوي -ع.اللبار: حيرة إسماعيل(136). (صقر الصحراء) و(حاكم البحار)(137). منار المغرب: قصة مصورة(137). ع.الرحيم اللبار: العمامة المسحورة(137). عبد المالك لحلو: مغامرات الصقر الكبير(138). عباد: خالد وكنز دراكولا(138). أشرطة مناهل الأطفال(138). أشرطة مجلة أزهار(139). عبد العزيز المنصوري: السندباد الصغير(139). أشرطة مصطفى رسام(140). المبادرات النقدية(140). موسى عبود: بيان حول أهمية قصص الأطفال(140). محمد لحلو: الكتاب المناسب للطفل المغربي(141). السراب: البحث عن قصة مغربية للأطفال(142). مصطفى عربوش: نقد تجربة كامل كيلاني(143). عبد الفتاح الأزرق: اقتراح خطة لكتابة قصص مغربية للأطفال(144). مباراة رسمية لتأليف قصص مغربية للأطفال(146). إبراهيم الخطيب: مفهوم جديد لأدب الأطفال(147). مبارك ربيع: إشكالات أدب الأطفال(148). ميلود حبيبي: إشكال الخطاب في أدب الأطفال(150).

الباب الثالث: أنواع الخطاب في قصص الأطفال بالمغرب.

الفصل الأول: خطاب القيمة.. 153

ماهية الخطاب(153). القيمة الخلقية(154). القيم في قصص الأطفال المغربية(154). الصديق الوفي: الحاج مصطفى غزال(157). الأرنب السارق: عبد الفتاح الأزرق(168).

الفصل الثاني: خطاب المغامرة.................................. 183

مصطلح المغامرة(183). المغامرة في قصص الأطفال المغربية(184). مغامرات ذكي: عبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني(185). منصور والقرصان: أحمد عبد السلام البقالي(209).

الفصل الثالث: الخطاب الخارق.................................. 224

عمتي جيدة: بقلم شمشون(224). الولد الآلي: محمد إبراهيم بوعلو(236). القمر المعلق: مصطفى رسام(243).

الفصل الرابع: الخطاب التاريخي.................................. 253

التاريخ في قصص الأطفال المغربية(254). حيرة إسماعيل: ع.الرحمن السايح -مصطفى العلوي -ع. الرحيم اللبار(259). حسان بن النعمان: محمد الهيتمي(269).

الفصل الخامس: الخطاب الشاعري.................................. 285

الحكاية الشاعرية(285). نشيد مدرسي(287). على مائدة الطعام(291). السمكة المسحورة(296). أصوات(300). مجموعة «بسمة» وواقع الطفل المغربي(304).

خاتمة.................................. 307

دليل قصاصي الأطفال بالمغرب.................................. 313

المصادروالمراجع.................................. 325

قصص الأطفال بالمغرب

يعد هذ لكتاب ول رسالة كاديمية تناقش في الجامعة لمغربية في موضوع قصص الأطفال . ولقد قصد هذ العمل الجامعي إلى تأصيل صنف من أصناف الأدب في ثقافتنا لعربية ، وإلى نفي تهمة التصابي عمن يشتغلون به ، مع إثارة لانتباه إلى أهميته في بناء إنسان المستقبل . كما يمكن وصفه بأنه مؤلف تتقاطع فيه جملة من لحقول المعرفية و لاجتهاد ت النقدية و لجمالية حيث يمكن اعتباره مرجعا يفيد في مجالات لتربية والتعليم ، وعلم نفس لطفل ، وتاريخ دب الأطفال ، وتحليل النصوص لموجهة للأطفال ، ونظرية أدب لأطفال .

يتشكل هذ لكتاب من قسمين ساسيين يعالج ولهما مباحث نظرية عن ماهية الطفل ، ومصطلح قصة لطفل ، وتاريخ قصص لأطفال الأوربية و لعربية ، إضافة إلى مبحث حول وضعية لطفل لمغربي من لنواحي الجسمية والعقلية و للغوية والاجتماعية و لنفسية والخلقية ، مع مبحث مفصل عن تاريخ قصص الأطفال بالمغرب .

ويتميز لقسم لثاني من هذ الكتاب بطابعه التحليلي ، وهو يتناول خمسة نماط من قصص لأطفال المغربية هي خطاب القيمة ، وخطاب المغامرة ، والخطاب الخارق ، والخطاب التاريخي ، و لخطاب لشاعري .

وتذييلا للقسمين النظري والتطبيقي يشتمل لكتاب على دليل لقصاصي الأطفال بالمغرب مع بيبليوغرافية وافية عن دب الأطفال مغربيا وعربيا وعالميا .



* صدر للمؤلف

- بناء الصورة في الرواية الاستعمارية : صورة لمغرب في الرواية الإسبانية (دراسة) 1994
- زمن عبد الحليم (قصص قصيرة) 1994
- بلاغة النص المسرحي (دراسة) 1996